М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том I

О ПОЭТАХ

ПИНДАР КАТУЛЛ
ВЕРГИЛИЙ ГОРАЦИЙ
ОВИДИЙ

*

ГИМН ОДА ТРАГЕДИЯ

*

ПОЭТИКА РИТОРИКА

ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том I

О ПОЭТАХ

«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1997

СОДЕРЖАНИЕ

ББК 80 я 44
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16118

Гаспаров М. Л.

Г 22 Избранные труды, том I. О поэтах. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 664 с.

ISBN 5-7859-0009-2

Основная часть книги — очерки о творчестве греческих и латинских поэтов: таких как Пиндар, Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий, Авсоний, баснописцы, эпиграмматисты, средневековые ваганты и др. По большей части это вступительные статьи, написанные когда-то к изданиям русских переводов их стихов — общедоступно, но без упрощения. В центре внимания всюду — поэтика каждого автора: связное описание его творчества в полном единстве, от стихосложения до идеологии. В приложении к книге — несколько статей более специального характера, не о поэтах, а о жанрах (мотивы и композиция греческой трагедии, хоровых од, гимнов Горация), а также о тех науках, в которых сама античность осмысляла свой художественный опыт, — о поэтике и риторике.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0009-2

От автора

Очерки, вошедшие в этот том, писались, по большей части, как предисловия и послесловия к изданиям греческих и латинских поэтов в русских переводах. Отсюда их научно-популярный характер. Для настоящего издания они немного доработаны — добавлены и расширены цитаты-иллюстрации, устранены некоторые повторения. Обновлять их в соответствии с новейшей научной литературой, к сожалению, не было возможности — даже и не новые книги были в Москве не всегда доступны. Впрочем, мы старались писать, главным образом, не об истории или психологии, а о поэтике каждого автора, — а здесь перевороты в науке совершаются реже. Мне говорили, что все поэты у меня получаются похожими друг на друга: каждый — как ученик исторической школы, в поте лица одолевающий встающие перед ним литературные задачи. Наверное, это правда. Мне жалко, что не представилось случая написать о римских элегиках, о Лукане («новый Вергилий»), о Марциале («новый Катулл»!) и о сатириках: тогда преемственность этих задач была бы виднее. Некоторые статьи более специального характера — не о поэтах (и прозаиках), а именно об их задачах — составили в этой книге раздел «Приложение».

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИРИКА

1

Филологи давно привыкли делить историю греческой классической литературы на четыре эпохи: VIII в. до н. э. — это эпос, VII—VI вв. — лирика, V в. — драма, IV в. — проза. Эпос — это Гомер; лирика — Пиндар и Анакреонт; драма — Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан; проза — Платон и Демосфен. Имена остальных писателей теряются: они или второстепенны, или — и это чаще всего — произведения их не дошли до нас, и мы можем судить о них лишь по скудным отрывкам и по отзывам античных ценителей.

В этом ряду представителей великой литературы представительство, выпавшее Пиндару, было особенно трудным. Древнегреческая лирика имела две разновидности: монодическую лирику и хоровую лирику. Монодическую олицетворял Анакреонт, хоровую — Пиндар. И та и другая были пением под музыку; но в монодической лирике пел сам поэт, в одиночку и от собственного лица, а в хоровой лирике пел хор, то ли от лица поэта, то ли от лица самого хора, то ли от лица всех сограждан, выставивших этот хор. Темы монодической лирики были простые и понятные — вино, любовь, вражда, уходящая молодость; предметом хоровой лирики были славословия былым богам, отклики на забытые события, размышления о высоком и отвлеченном смысле жизни и судьбы. Формой монодической лирики были короткие складные строчки, легкие для восприятия и подражания; формой хоровой лирики — громоздкие периоды, в которых уловить стихотворный ритм было настолько трудно, что в течение столетий их читали не как стихи, а как поэтическую прозу. И даже когда Пиндар и Анакреонт перестали быть единственными именами, представляющими для нас греческую лирику, когда филология научилась по отрывкам восстанавливать облики тех поэтов, чьи произведения не сохранились, то положение не изменилось. За спиной Анакреонта обрисовались фигуры Сапфо, Алкея, Архилоха, и в каждой из них европейский читатель видел что-то близкое и понятное ему. А за спиной Пиндара встали тени Симонида, Стесихора, Алкмана, еще более загадочные и непонятные, чем сам Пиндар.

Причина этого проста. Читатель нового времени твердо привык считать, что из всех родов литературы лирика — это самое непосредственное выражение личности, ее мыслей и чувств, и привык представлять себе эту личность по собственному образу и подобию: «человек — всегда человек». Монодическая лирика давала ему такую возможность подставлять под слова древнего поэта свой собственный жизненный опыт, хоровая лирика — нет. Она неприятно напоминала, что люди, которые

могли петь, слушать и переживать душою стихи Пиндара, были не так уж похожи на него, как ему хотелось бы, и что для того, чтобы понять этих людей, мало одного доброго желания, нужно еще и умственное усилие. Человек — всегда человек, но общество, в котором он живет, — это меняющееся общество, и понять личность, минуя общество, нельзя. Монодическая лирика была голосом личности и позволяла читателю нового времени обольщаться иллюзией, что он слышит и понимает самого Анакреонта или саму Сапфо. Хоровая лирика была голосом общества и требовала от читателя понимать и представлять себе всю эпоху, все общество, всю культуру тех давних времен. А картина эта была далекой и непривычной.

К началу VII в. до н. э. Греция была уже лет триста как заселена тем народом, который называл себя эллинами, с тремя его главными племенами — дорянами на юге, эолянами на севере, ионянами на востоке. Начало этого заселения помнилось уже смутно и отодвигалось в легендарную древность. Гористая, лесистая, каменистая Греция была освоена вся; каждая долина и каждый островок, где можно было чем-то жить, были заняты маленькими общинами, цепко держащимися каждая за свою землю и готовыми к отпору на любое покушение. Заселение кончилось — начиналось тяжкое и мучительное перенаселение. Избыток его оттекал в колонии — сперва на малоазиатский берег Эгейского моря, в Эолиду и Ионию, потом еще дальше — на запад, в Сицилию и южную Италию, на север, во Фракию и Причерноморье, на юг, в ливийскую Кирену. Но это не спасало от трудностей. Внутри общин стремительно обострялись отношения между власть имущей знатью и живущим трудами рук своих народом; между общинами быстро выделялись агрессоры и гегемоны, нужно было либо подчиняться им, либо обороняться от них. При малейшем кризисе в стране вскипали гражданские смуты и междоусобные войны. Все это требовало совсем особенных форм общественной организации.

Именно в это время и в этих условиях в Греции складывается такой тип государственного строя, который стал в ней господствующим на многие века, — город-государство, полис. Это небольшая община, в несколько тысяч полноправных граждан, у нее свой клочок земли в какой-нибудь долине и свой городок со стенами и храмами, господствующий над этой долиной. Все граждане здесь на счету, все организованы в дружеские и соседские кружки, а из них складываются три-четыре-пять «фил» («колен»), из которых и состоит полис. Частная, семейная, личная жизнь отодвинута на второй план: каждый помнит, что такая жизнь возможна лишь в том случае, если общество гарантирует каждому гражданину защиту от внутреннего притеснителя, а каждый гражданин обществу — защиту от внешнего врага. Это как бы военный лагерь, где каждый знает свое место в строю; в таких государствах, как

Спарта, это более заметно, в таких, как Афины, — менее, но ощущение это — повсюду. Понятно, что такой строй может держаться только постоянной заботой об общественном равновесии. Оно воплощено в законах полиса, а надежность этих законов засвидетельствована и разумом и верой. Разумом — потому что составление этих законов приписывается лучшим умам настоящего и прошлого, признанным «мудрецам» — историческим или легендарным. Верой — потому что законы эти санкционированы божеством, и у каждого полиса, филы, кружка есть свой бог-покровитель, которого граждане чтут, чествуют, радуют жертвоприношениями, шествиями и играми и который за это не оставляет город своим благоволением. Вся жизнь греческого полиса пронизана цепью регулярных и экстраординарных религиозных праздников, и все они — всенародные: в маленькой общине это достижимо. Это — школа сплоченности: ведь только сплоченностью держится полис, и в военное время эта сплоченность проявляется перед лицом врага, а в мирное — перед лицом бога.

Здесь и начинается та потребность в песне, которая породила хоровую лирику. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской — это красиво, а божеству угодна красота. Поводов для обрядовой песни было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Песни в честь богов вообще назывались «гимнами», в честь Аполлона (но и не только в честь Аполлона) — «пеанами», в честь Диониса — «дифирамбами». Если гимн пелся во время шествия, он назывался «просодий», если он сопровождался пляской, он назывался «гипорхема». В зависимости от состава хора выделялись «отрочьи песни» и «девичьи песни», «парфении», — последние, конечно, только в дорийских и эолийских общинах, где девушки не жили затворницами, как у ионян. Наконец, не только общегосударственные празднества сопровождались обрядовыми песнями: когда гражданин женился, на свадьбе пели «гименей», когда гражданин умирал, на похоронах пели «френ». Более того: когда гражданин собирался на обычную пирушку в складчину с друзьями и соседями, то и такая пирушка находилась под покровительством полисной религии: дружба, объединяющая людей в застолье, была как бы залогом верности, связывающей их в бою, и недаром у спартанцев застолья допускались только общие и только повзводные. Поэтому когда на пирушке пелись хвалебные песни, «энкомии», в честь гостеприимного хозяина, или застольные песни, «сколии», над осушаемыми чашами, или любовные песни в честь красивых мальчиков (любовь старших воинов к младшим воинам тоже крепила единство и сплоченность защитников полиса), то и эти песни не были частным делом поющих и не обходились без поминания богов и героев.

Конечно, все это было не ново: обрядовые песни, как и трудовые, пелись у греков, как и у всех народов мира, с незапамятных времен — свидетельства о них есть у Гомера, намеки у Гесиода. Можно не сомневаться, что уже на этой фольклорной стадии здесь сложилась трехчастная структура, определяющая жанр гимна: часть «призывательная» — с именованием божества и развернутым описанием его; часть «повествовательная» — с изложением какого-либо мифа о нем; часть «просительная» — с молитвою о помощи. Но в новых условиях этого безымянного наследия было уже недостаточно. Во-первых, изменилась общественная функция этих гимнов: в прежнюю, дополисную эпоху они обслуживали родовые и племенные культы, в новую, полисную эпоху они должны были обслуживать государственные культы, а это меняло самые поводы для призывания и просьб к богам. Во-вторых, изменился литературный контекст этих гимнов: в прежнюю эпоху они совмещали в себе еще не разделившиеся лирику и эпос, в новую эпоху рядом с ними существует выделившийся и оформившийся героический эпос, и он даже начинает наступление на традиционный гимнический материал — складываются первые «гомеровы гимны» в гексаметрах, не для хора, а для речитатива, и не для религиозного обряда, а для светского, чисто художественного удовольствия слушателей. В-третьих, наконец, изменились музыкальные средства этих гимнов: в греческой музыке VIII в. произошла целая революция — рядом с исконными струнными инструментами культа Аполлона утвердились духовые, пришедшие из Азии вместе с культом Диониса и принесшие с собой новые выразительные возможности.

2

Музыка и поэзия в ранней Греции были связаны гораздо тесней, чем когда-либо в позднейшее время. Ведущей в этом содружестве заведомо была поэзия («мелодия и ритм — лишь приварок к слову», — писали теоретики). Пение было только унисонным, исполнение и аккомпанемент не размывали, а усиливали внятность слова. Ритм музыки задавался ритмом стиха, естественными долготами и краткостями его слогов; мелодия вторила естественной интонации фразы, чутко передавая в ней и полутоны, и четверти тонов; первенствующим в их сочетании был ритм («ритм возбуждает слух, мелодия услаждает», — писали позднейшие теоретики). Строй музыки предпочитался простейший, диатонический; из трех употребительнейших ладов минорный считался (наперекор нашему нынешнему ощущению) высоким и строгим и потому исконно греческим, «дорийским», а два мажорных — мягкожалостным и буйно-страстным и потому заемными, «лидийским» и «фригийским». Греческая лира («кифара», «форминга»), первоначально

лишь четырехструнная, без резонатора, без смычка, с одним бряцалом-плектром, своими негромкими, небогатыми и отрывистыми звуками вполне соответствовала этим скромным музыкальным идеалам. Азиатская флейта (собственно, дудка, обычно двойная, в которую дули с конца) давала звук более сильный, гибкий и свободный и вводила в соблазн оторвать музыку от слова, предоставить ей опасную волю. Греки знали и лиру и флейту издавна, но ощущали первую как «свое», вторую как «чужое»: они охотно вспоминали миф о том, как фригийский сатир Марсий был казнен Аполлоном за то, что посмел на флейте соперничать с его кифарой, и еще Платон будет без колебаний изгонять флейту из своего идеального государства. Игра на флейте и на кифаре называлась «авлетика» и «кифаристика», пение под флейту и под кифару — «авлодия» и «кифародия», общего названия для духового и струнного искусства в языке так и не сложилось.

VIII в. до н. э. был веком стремительного распространения авлетики. Это была музыка без слов, опасная своей возбуждающей иррациональностью; в то же время она уже осознавала свои специфические лады, вырабатывала твердые формы построения музыкального произведения — «авлетического нома». Для греков эти преобразования воплотились в полулегендарной фигуре фригийского флейтиста Олимпа, сына Марсия (едва ли не того Марсия, который соперничал с Аполлоном): ему приписывалось сочинение номов уже не только для Дионисова, но и для Аполлонова культа — некоторые из них надолго остались в употреблении, один из них, «многоголовый ном», упоминается у Пиндара (Пиф. 12). Греческая обрядовая лирика встала перед необходимостью реформы: нужно было так переработать архаические примитивные формы гимнов, чтобы они могли принять на вооружение новую музыку, не подчинившись ей, а подчинив ее себе — восстановив приоритет разумного слова перед внеразумным звуком. Это сделала великая музыкально-поэтическая реформа первой трети VII в. до н. э., и с нее начинается счет семи литературных поколений, составляющих историю греческой хоровой лирики.

Местом реформы, породившей классическую хоровую лирику, была дорийская Спарта — самый сильный и самый организованный из греческих полисов. Совершителями реформы были музыканты и поэты, работавшие в Спарте, но происходившие из других, более развитых греческих общин, в частности из малоазиатской Эолиды, соседствующей с Фригией, родиной флейты. Спарта VII в. еще нимало не была тем казарменно-аскетическим государством, каким она стала впоследствии: празднества ее славились по всей Греции и отовсюду привлекали людей искусства. Время реформы известно с предельной точностью, возможной для этих еще неясных времен: «первое установление» — 676—673 гг. до н. э., учреждение вседорийского праздника Аполлона Кар-

нейского, и главный деятель этого события — Терпандр, поэт-кифаред с эолийского Лесбоса; «второе установление» — 665 г. до н. э., учреждение спартанского праздника Гимнопедий («пляска нагих юношей»), и главный деятель этого события — Фалет, поэт-кифаред с дорийского Крита. Эти два «установления» различала сама античная традиция (трактат «О музыке», сохранившийся под именем Плутарха): первому «установителю», Терпандру, приписывалось создание «кифародического нома», т. е. превращение нома из композиции чисто музыкальной в словесную, певшуюся соло под аккомпанемент кифары; второму, Фалету, — создание первых пеанов и гипорхем, т. е. превращение нома из сольного произведения в хоровое. Современником Терпандра и Фалета был третий музыкант, Клон, которому приписывалось создание «авлодического нома» — словесной композиции, певшейся под аккомпанемент флейты; это знаменовало окончательную победу слова над звуком. Таковы были самые общие очертания совершившихся событий; подробности их, конечно, растворяются в легендах.

Легенды эти тоже показательны: все они подчеркивают в деятельности первых лириков заботу о порядке, уставе, норме. Характерно, что само слово «ном» означает «устав», «закон». Терпандр будто бы был призван оракулом спасти Спарту от общественного бедствия — гражданских раздоров: он стал играть на кифаре во время пиров и этим водворил в городе спокойствие и мир. Точно так же Фалет будто бы спас Спарту от стихийного бедствия — своей игрой он будто бы отвратил от города чуму. Терпандру приписывалось «изобретение» не только богослужебных номов, но и застольных сколиев — грекам хотелось, чтобы и в общественном и в частном быту «устроителем» музыки был один и тот же человек. С именем Терпандра связывалось и усовершенствование кифары, происшедшее в начале VII века: число струн было увеличено с четырех до семи (и это количество надолго стало каноническим), вошел в употребление резонатор (обычно из щита черепахи: «черепаха» стала метонимическим названием кифары), явилась укрупненная и утяжеленная разновидность кифары — барбитон: все это давало кифаре возможность успешно соперничать с флейтой при аккомпанементе хоровому пению. Из стихов Терпандра и Фалета потомкам запомнились лишь немногие строки — например, знаменитый зачин гимна к Зевсу, ради величавости написанный одними лишь долгими слогами (и переведенный В. И. Ивановым одними лишь ударными слогами):

Зевс, ты — всех дел верх!
Зевс, ты — всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь:
Ты правь наш гимн, Зевс!

Можно подозревать, что творчество первых лириков в основном и сводилось к таким зачинам и концовкам, разрабатывающим обрамляю-

щую, «призывательную» часть гимна; в центральной же части пелся еще старый, иногда гексаметрический текст, положенный на новую музыку («исполнив в желательной форме обращение к богам, переходили тотчас к стихам Гомера или прочих поэтов, что явствует из прелюдий Терпандра», — говорит псевдо-Плутарх). Полное освоение гимнического материала было еще впереди.

Как первое поколение греческой хоровой лирики определяется именем Терпандра, так второе — именем Алкмана. Время его — около 630 г. до н. э. В эту пору рядом с хоровой лирикой уже выделились и оформились основные жанры монодической лирики, в которых певец или декламатор говорил не от лица общества, а от своего лица, обращаясь к обществу: перед согражданами — о делах общественных (в элегии), перед товарищами по дружескому кружку — о делах содружества (в лесбосской песне), перед друзьями, врагами и свидетелями — о делах личных (в ямбе). Элегик Тиртей, воспевавший воинские уставы Спарты, и зачинатель ямба Архилох, которого потомки считали вторым после Гомера создателем греческой поэзии, были современниками Алкмана. Их опыт сказался и на творчестве Алкмана: он легко говорит в стихах о себе, шутит и над своей склонностью хорошо поесть, и над старческой любовью к красивым спартанским девушкам, для которых он пишет свои хоры. Если Терпандр сделал хоровую лирику голосом города, то Алкман внес в нее голос человека и этим создал то равновесие, которое нужно было для свободного развития жанра.

Алкман был грек из лидийских Сард, но работал он в Спарте: спрос в Спарте на услуги поэтов и музыкантов из восточной Греции по-прежнему был велик. Он считался основоположником и лучшим мастером жанра парфениев — «девичьих песен», исполнявшихся соревнующимися хорами в шествиях на женских праздниках. Один из таких парфениев сохранился в папирусном отрывке почти целиком. Он начинается двумя скомканно рассказанными мифологическими эпизодами — расправой Геракла с нечестивыми Гиппокоонтидами и расправой Зевса с нечестивыми Гигантами — и вразумляющим выводом: «хорошо тому, кого минует божий гнев». Затем почти с полуслова Алкман переходит к описанию происходящего праздника и похвале девушкам-запевалам своего хора и хора соперниц: здесь он в своей стихии — имена, комплименты, намеки, шутки сыплются без конца:

Не хватит нам пурпура
Состязаться с соперницами;
Нет у нас змеек,
Чеканенных из золота;
Нет лидийских повязок
Для девушек с томными очами;
Нет таких кос, как есть у Нанно,
Нет Ареты, которая — как богиня,

Нет Силакиды, нет Клеэсисеры;
Не пойти нам к Энесимброте, не сказать ей:
«Дай нам Астафиду,
Дай нам приглянуться
Филилле, Дамарете, милой Янфемиде!»
А нам и не надо —
Ведь у нас зато есть Агесихора!
Вот она с нами —
Прекрасная в лодыжках;
Стоя рядом с Агидо́,
Славит она праздник наш;
Боги, боги,
Слушайте молитвы их!..[1]

Перед нами — «поэзия на случай» в самом чистом своем виде: гимн, который мог быть спет только один раз. Именно такая живая, обновляющаяся, отзывчивая хоровая лирика нужна была полису на смену прежним, традиционным, из века в век певшимся песням. Но в этой гибкости была опасность недолговечности: такие стихи сохраняли интерес лишь местный и преходящий, а потом становились непонятны и забывались. Такова была и судьба Алкмана: слава его была велика, в Спарте он был погребен рядом с могилами Елены и древних геров, но вне Спарты о нем мало кто помнил, жанр парфениев умолк вместе с ним на сто с лишним лет, и только много спустя александрийский интерес к спартанским древностям извлек его из забвения и отвел ему место в каноне лирических поэтов. Терпандр разработал богослужебную часть гимна, Алкман — личную часть гимна; чтобы гимн сохранил долговременный интерес, нужно было разработать его повествовательную, мифологическую часть, оторванную у него когда-то эпосом и не дававшуюся Алкману. Это было достигнуто в следующем, третьем литературном поколении.

3

Третье поколение — это поколение Стесихора и Ариона. Время их — около 600 г. до н. э. Это пора полного расцвета архаической греческой культуры — «век семи мудрецов»-законодателей, среди которых были, как известно, и поэт-публицист Солон, и «первый философ» Фалес Милетский. Правда, Спарта, только что пережившая опасное восстание илотов, перешла на постоянное военное положение и навсегда закрыла двери для поэзии и музыки; но центр дорийской культуры перемещается в Коринф, ко двору тиранна Периандра (тоже одного из семи мудрецов), и как семьдесят лет назад с Лесбоса в Спарту ехал Терпандр, так теперь с Лесбоса в Коринф таким же реформатором приезжает Арион. Возвышается и прочно укрепляется в роли духовного ру-

[1] Здесь и далее все цитаты, кроме оговоренных, — в наших переводах.

ководителя Греции дельфийский храм Аполлона: здесь удается наконец, нормализовать сложные отношения между культом Аполлона и культом Диониса, и теперь они распространяются по Греции, поддерживая друг друга. Одним из проявлений этого было включение дионисической флейты в программу музыкальных состязаний (с 586 г.) — музыкальный кризис, с которого началась история хоровой лирики, можно считать исчерпанным, пеаны и дифирамбы поются теперь в одних и тех же храмах, кифара и флейта мирно сосуществуют друг с другом, первая аккомпанирует хору, когда он поет стоя, вторая — когда он движется в шествии или в пляске. На восточной окраине греческого мира достигает расцвета монодическая лирика в лице знаменитых лесбосцев Алкея и Сапфо, на западной — хоровая в лице сицилийца Стесихора — поэта, само прозвище которого означает «устроитель хора».

Из всех потерь, которые так болезненно чувствуются при восстановлении греческой лирики, потеря сочинений Стесихора — самая тяжелая. Несмотря на недавние папирусные находки, от него сохранилось лишь несколько десятков фрагментов, очень разрозненных; а он написал 26 книг стихов, больше, чем все остальные ранние лирики вместе взятые. Известны заглавия его произведений: «Разрушение Илиона», «Возвращения из-под Трои», «Елена», «Орестея», «Эрифила», «Герионида», «Кербер», «Скилла», «Дафнис», «Калика», «Радина» и др. Это были большие вещи — одна «Орестея» занимала две книги. По заглавиям видно, что главным в них была повествовательная часть — пространный пересказ мифа (иногда малоизвестного, как в любовных историях «Дафниса» и «Калики»). Роль Стесихора в истории греческой мифологии огромна — это с трудом восстановимое промежуточное звено в эволюции мифов между Гомером и аттическими трагиками, именно здесь происходило переосмысление древних сюжетов в свете новой морали. Один из эпизодов такого переосмысления сохранился в легенде: Стесихор сочинил песнь о бегстве Елены с Парисом и за это был наказан слепотой, а потом сочинил «палинодию» («повторную песнь») о том, что Парис похитил не Елену, а лишь призрак ее, настоящая же Елена была унесена в Египет и там пережидала троянскую войну, — и после этого прозрел. (У Пиндара можно вспомнить подобную «палинодию» о Неоптолеме в пеане 6 и Нем. 7 и неоднократные переосмысления таких мифов, как о Пелопе в Ол. 1 или др.) Уже Симонид называл Стесихора и Гомера рядом, и слава «гомеричнейшего из лириков» закрепилась за Стесихором навсегда. Можно лишь удивляться, как удавалось Стесихору вместить эпический материал в лирический жанр и стиль; сохранившиеся фрагменты ничего об этом не говорят, трудно даже решить, к какому из лирических жанров относились его огромные песнопения, — вероятнее всего, к пеанам. Стесихор был родом из южной Италии, жил и работал в сицилийской Гимере; в этих западных греческих поселениях

гомеровский эпос был менее популярен, чем в материковой и тем более малоазиатской Греции, так что мифологические поэмы Стесихора, исполняемые хорами на Аполлоновых праздниках, могли играть здесь ту же роль, что и эпические рецитации рапсодов и драматические представления позднейших Афин. А для разработки повествовательной части хоровой лирики опыт Стесихора имел значение, которое трудно переоценить.

Что сделал Стесихор для пеана, то Арион сделал для дифирамба; но если от Стесихора остались хотя бы отдельные строки, то от Ариона не сохранилось ни слова. Невразумительная справка позднего биографа говорит: «считается, что он первый открыл трагический образ речи, выставил хор петь дифирамбы, дал песням хора названия и ввел сатиров, говорящих стихами». По-видимому, это значит, что Арион первый сделал из экстатического Дионисова дифирамба упорядоченную хоровую песню высокого («трагического») стиля на различные мифологические сюжеты (с «названиями», как у Стесихора), а в память о дионисическом происхождении жанра каким-то образом ввел в него сатиров; из такого дифирамба выросла потом аттическая трагедия. Певец Аполлона, упорядочивающий песню Диониса, — таким сохранило образ Ариона предание, таким предстает он в знаменитой легенде о том, как его спас среди моря священный Аполлонов дельфин.

4

Итак, три поколения поэтов в три приема разработали все три элемента гимнической хоровой лирики. Естественно было бы ожидать, что следующее, четвертое поколение пожнет плоды — наступит полный и всесторонний расцвет этого жанра. Но этого не случилось. Четвертое поколение наступило и дало своего поэта — Ивика; но наступило оно с опозданием, около 540 г., поэта дало явно менее значительного, чем предшествующие и последующие, а жанр, в котором писал этот поэт, был непохож на все, что мы видели до сих пор:

Вот снова Эрот
Томными исподлобья очами глядит на меня,
Пестрыми чарами снова гонит меня
В бескрайние сети Киприды,
Он близок, и я дрожу,
Как скакун, состарившийся меж побед,
Когда быструю колесницу нехотя он тянет к ристалищу...

Представить себе такую песню исполняемой хором на всенародном празднестве вряд ли возможно. Это не гимн, это энкомий — песня в честь хозяина пира; до сих пор этот жанр почти не разрабатывался

лириками, теперь он выступает на первый план. На смену песням для государства приходят песни для отдельных лиц — друзей и покровителей поэта. У Ивика таким покровителем и героем его любви был Поликрат, сын Поликрата, знаменитого самосского тиранна, героя легенды о перстне счастья. Ивику и самому в молодости народ предлагал стать тиранном в его родном италийском Регии, но он отказался и предпочел быть не тиранном, а поэтом тираннов. Он стал странствующим певцом, и о безвестной смерти его было сложено поэтическое предание, по которому Шиллер написал балладу «Ивиковы журавли».

Таким переменам были свои причины. Около середины VI в. обрывается распространение греческой колонизации: наступление Персии запирает Грецию с востока (546 г. — это падение Креза в Сардах, поэтически описанное потом Вакхилидом), наступление Карфагена — с запада. В стране разом обостряются все внутренние противоречия, в дорийских городах узду власти затягивает аристократическая олигархия, в ионийских городах — демагогическая тиранния; современниками Ивика были элегик Феогнид, самый откровенный певец сословной борьбы во всей греческой поэзии, и философ Пифагор, отчаянно пытавшийся сплотить аристократию вокруг математических истин и мистических заповедей. Праздничная поэзия гимнов, пеанов, просодиев и гипорхем была уже бессильна служить единению полиса. Растет ощущение, что пора хоровой лирики миновала, что настало время подведения итогов: младший современник Ивика Лас Гермионский, работавший при афинском тиранне Писистрате, пишет первое известное по упоминаниям теоретическое сочинение о музыке. Ему же приписывалось сочинение «асигматической песни» — оды без единого звука «с»: эксперименты такого рода обычны лишь тогда, когда живой расцвет поэтической формы уже позади. Намек на эту оду мелькает в одном месте у Пиндара (фр. 70 b), и на этом основании в потомстве сложилось предание, что Пиндар был учеником Ласа.

Обновить хоровую лирику, вернуть ей ее место в полисной культуре могла лишь полная переориентация — от песен, обращенных к богам, к песням, обращенным к людям. Греческой поэзии посчастливилось: поэт, который сделал такую перестройку, нашелся. Это был главный деятель следующего, пятого поколения греческих лириков — Симонид Кеосский (556—468); расцвет его около 510—500 гг., сверстниками его были такие мыслители, как Гераклит и Парменид, первые поэты аттической трагедии Феспид и Фриних, первый крупный ионийский прозаик Гекатей — люди уже нового цикла греческой культуры.

Симонид сумел с замечательной чуткостью нащупать то место, где поэзия во славу человека и поэзия во славу государства смыкались, где событие личной жизни воспеваемого приобретало государственное значение. Он стал творцом двух новых жанров хоровой лирики: «эпини-

кия» — песни в честь победы на состязаниях, и «френа» — плача о смерти именитого гражданина. До него френы обходились старыми фольклорными формами, а эпиникиев вообще не существовало. Это был отклик на новую форму общественной и религиозной жизни Греции — всеэллинские состязания, справляемые периодически, в праздничной обстановке «божьего перемирия», питающие не только чувство местного полисного патриотизма, но и межполисного всенародного единства. Такие празднества по инициативе дельфийского оракула распространились по Греции именно в VI в.: в 586 г. были учреждены Пифийские игры, в 582 — Истмийские, в 573 — Немейские, вместе с ними оживились и старые Олимпийские. Победа гражданина на таких играх считалась общегражданским торжеством, и песня ему была песней его городу; точно так же и смерть знатного гражданина была общей потерей, и плач о нем собирал не только родню и друзей, но и всех сограждан. Оба повода — и самый славный, и самый скорбный час человеческой жизни — были как нельзя более удобны для размышлений на моральные темы: о том, что в жизни все непрочно и переменчиво, что человек не должен полагаться на себя и превозноситься душой, и что чувство меры — превыше всего; а такая мораль лучше всего служила интересам полисного гражданского равновесия. Этот моралистический элемент стал четвертым в составе хорической оды и отлично скрепил в ней исконные три — религиозный, повествовательный, личный. Конечно, это не было новостью, греческая поэзия любила морализм еще с гесиодовских времен; но из всех ранних лириков греческие антологисты собирали нравственные сентенции единицами, а из одного Симонида — десятками. Конечно, это не было откровениями глубокой мудрости, такая философия умеренности и здравого смысла всегда колебалась на грани банальности; но недаром именно к Симониду обратился в своей нравственной диалектике Платон, сохранивший в «Протагоре» характернейший фрагмент Симонидовой морали:

Трудно стать человеком, который хорош —
Безупречен, как квадрат,
И рукою, и ногою, и мыслью...
Даже слово Питтака, хоть и мудр его язык, —
«Знатным мужем быть нелегко» —
Слышится мне неладным...
Только богу ведь это дано;
А смертному люду нельзя не быть дурным,
Если сжало его необорное несчастие,
Всякий в доброй доле добр, в злой доле зол:
Кого любят боги, тот и лучше всех...
Оттого и не брошу я сужденных мне лет
Вслед пустой надежде на несбыточное —
Между нами, рвущими плоды широкой земли,

Непорочного взыскуя человека;
А найдись мне такой — я повестил бы вам о нем...
И того я рад любить и хвалить,
Кто не делал в жизни нарочного зла;
С неизбежным же и боги не борются...
Пусть не будет он недобр, пусть не будет закоснел,
Пусть он знает Правду, нужную городу, —
И такой он здоров, и такого мне довольно, и такого я не попрекну:
Ведь и так несчетно племя пустых людей;
Что без примеси дурного — то и благо!

Эта спокойная всеприемлющая ясность, мягкость и доброжелательность Симонида навсегда осталась в благодарной памяти греческих читателей. Величавая страстность Пиндара не заслонила ее: Симонид был человечнее. «В сострадании он превосходит даже Пиндара: тот поражает великолепием, этот обращается к чувствам», — писал через пятьсот лет Дионисий Галикарнасский. Счастливо сохранившимся образцом этого свойства Симонидовой поэзии дошла до нас его «жалоба Данаи», брошенной в море с младенцем Персеем, — один из самых по-современному звучащих отрывков во всей греческой поэзии:

...Когда в чеканном челне
Зашумел дующий ветер,
Когда взволновавшаяся зыбь
Закачала его течением,
То, обнявши нежной рукой
Персея с заплаканными щеками,
Сказала она:
«Как тяжко мне, сынок!
Млечною твоею душой
Дремлешь ты в нерадостном тереме,
Сбитом медными гвоздями,
Под лунным светом сквозь синий мрак.
Над кудрями твоими ты не чуешь
Соленой глуби встающих волн,
Не слышишь воющего ветра,
Лежишь, пригожий,
Закутанный в красную шерсть,
Не повернешь и ушко к словам моим,
Словно тебе и страх не в страх.
Спи, маленький, спи, —
Пусть уснет и море,
Пусть уснет и горе,
Пусть к нам переменится воля твоя,
Родитель Зевс, —
Прости мне эту дерзость ради сына».

Большинство сохранившихся фрагментов Симонида, по-видимому, осталось от френов (в том числе и эта жалоба) и эпиникиев (эпиникии его были собраны александрийскими учеными в несколько книг по видам побед: борцам, бегунам, колесничникам и т. д.), значительно меньше — от традиционных гимнов, пеанов, дифирамбов, энкомиев; большой известностью пользовались его элегии гражданского содержания и стихотворные надписи («эпиграммы»), приписывались ему даже трагедии. Первую славу он снискал, работая в Афинах при меценатствующих тираннах Писистратидах; после падения тираннии уехал в Фессалию под покровительство краннонских Скопадов; некоторое время странствовал по Греции, оставляя по себе память острыми изречениями и высокими гонорарами, которые он брал за эпиникии; потом вновь вернулся в Афины, примирившись с демократическим режимом и даже сочинив надпись для памятника тиранноборцам. Вершиной его успеха были годы греко-персидских войн: друг Фемистокла и Павсания, он сумел найти поэтические слова для выражения всеэллинского патриотизма, так трудно дававшегося полисной Греции и так картинно запомнившегося потомству. Это ему принадлежит знаменитая эпитафия спартанцам, павшим при Фермопилах, —

Путник, весть передай согражданам в Лакедемоне:
Их приказаньям верны, здесь мы в могиле лежим,

— и не менее знаменитый френ о них же, отрывок которого сохранился:

Павшие в Фермопилах, —
Славна их участь, красен их жребий:
Курган их — алтарь, возлиянье — память, скорбь
о них — хвала,
И таких похорон
Не затмит всеукрощающее время.
Здесь свято место, где прах храбрецов,
А печется о нем
Добрая молва по всей Элладе,
И свидетель тому — спартанский Леонид,
Чей след на земле —
Вечная краса доблести и славы...

5

Симонид умер в глубокой старости, окруженный почетом, при дворе тиранна Гиерона Сиракузского. Преобразованную им хоровую лирику он оставил в наследство поэтам следующего, шестого поколения, расцвет которого приходится на 470—460 гг. Это и были Пиндар и Вакхилид — лирики, чье творчество известно нам лучше всего. Двух более

несхожих поэтов-сверстников трудно вообразить: уже в античности они сопоставлялись по привычной схеме — как аккуратный талант и беспорядочный гений. «Кем бы ты предпочел быть из лириков — Вакхилидом или Пиндаром? а из трагиков — Ионом Хиосским или великим Софоклом? — спрашивает анонимный автор трактата I в. н. э. „О возвышенном“. — Конечно, Вакхилид и Ион не допускают ни единой ошибки в гладком своем чистописании, а Пиндар и Софокл, катясь, как пожар, все сожигающий на пути, то и дело непонятно меркнут и неудачно спотыкаются, — но кто, будучи в здравом уме, не отдаст всего Иона за одного Софоклова „Эдипа“?» Так считали все, — только не современники. Для них законным наследником и продолжателем Симонида был именно Вакхилид.

Вакхилид Кеосский был родным племянником Симонида, учился у него, ездил с ним в Сицилию, а потом, по-видимому, мирно работал на родном Кеосе; есть неясное свидетельство, что ему пришлось побывать в изгнании — в Пелопоннесе, но никаких следов в творчестве это не оставило. Самые ранние его фрагменты относятся к 480-м годам, самая поздняя датируемая ода — к 452 г. От Симонида он воспринял все лучшее в его манере: ясность мысли, плавность фразы, легкость слога; рассказ его мифов связен, мораль его обильных сентенций спокойна и мягка. Но и только. Симонид-человек, умный собеседник великих мира сего; Симонид-гражданин, глашатай победы над персидским нашествием; Симонид-искатель, радующийся новизне и разнообразию своих поэтических форм, — все это не нашло отклика в Вакхилиде. Анекдотов о нем не рассказывали, великие события в его стихах не отражались, из всех лирических жанров он по-настоящему разрабатывает только эпиникий и дифирамб. Вакхилид — не открыватель нового, не преобразователь старого, он только продолжатель, довершитель, гармонизатор. Он безличен: если в стихах Симонида мастер творил мастерство, то здесь мастерство растворяет в себе мастера. Своей системой художественных средств он может выразить все, но что именно выражать, ему безразлично. Это не порок, а достоинство: греки высоко ценили именно такое искусство, опирающееся на хорошую школу, уверенное и надежное. Когда Гиерон Сиракузский одержал свою последнюю олимпийскую победу, оду о ней он заказал не Пиндару, а Вакхилиду, потому что он знал, чего можно ждать от Вакхилида, а чего можно ждать от Пиндара — не знал никто.

Пиндар появляется в этом ясном мире поздней хоровой лирики как чужак, как человек вне традиций. Он пришел из Беотии — области богатой, но отсталой, в культурном движении VII—VI вв. не участвовавшей. Здесь была своя лирическая школа, но очень замкнутая и архаичная, ее поэты пользовались местным диалектом и разрабатывали местные мифы. Характерно, что среди них были женщины — самая талантливая из них, Коринна из Танагры, едва не попала в александрийский

канон великих лириков. Но Пиндар не стал продолжателем местной школы: легенда изображает его антагонистом Коринны в состязаниях перед беотийскими слушателями, терпящим от нее поражения. Музыкальное образование он получил в Афинах, новом центре самых передовых художественных тенденций, где свежи были следы деятельности Ласа и Симонида; но он не пошел и за ними — легенда изображает его соперником Симонида и Вакхилида при сиракузском дворе и видит намеки на это соперничество даже в самых невинных Пиндаровых словах. В арсенал хоровой лирики он пришел на готовое и чувствовал себя здесь не законным наследником, а экспроприатором, все перестраивающим и перекраивающим по собственному усмотрению. Отсюда постоянное напряженное усилие, постоянное ощущение дерзания и риска, присутствующее в его песнях: если Вакхилид каждую новую песню начинает спокойно и легко, как продолжение предыдущей, то для Пиндара каждая песня — это отдельная задача, требующая отдельного решения, и каждую он берет с бою, как впервые в жизни. Конечно, набор своих приемов и привычек у него есть, но общее чувство непредсказуемости его лирических путей не покидает читателя — как современного, так и античного. Античного читателя, привыкшего к порядку и норме, это смущало больше, чем современного; и он оправдывал Пиндара двумя соображениями: во-первых, это «поэт дарования», а не «поэт науки», и такому законы не писаны; а во-вторых, это поэт «высокого стиля», в котором главное достоинство — «мощь», и все остальные качества отступают перед ней —

Как с горы поток, напоенный ливнем
Сверх своих брегов, устремляет воды, —
Рвется так, кипит глубиной безмерной
Пиндара слово.
(*Гораций, IV, 2, пер. Н. Гинцбурга*)

В древнегреческой системе ценностей было понятие, очень точно выражающее художественный — и не только художественный — идеал Пиндара: kairos, «верный момент» («...А знать свой час — превыше всего» — Пиф. 9,78). Это та точка, в которой индивидуальные целенаправленные усилия счастливо совпадают с непознаваемой волей судьбы: только такое совпадение и приносит успех как поэту в песне, так и борцу на состязании, оно всегда неповторимо и всегда рискованно. Люди более спокойные и вдумчивые предпочитали этому понятию другое, смежное, metron, «верная мера», в котором человеческая воля встречается не с таинственной судьбой, а с разумным законом событий; но Пиндару и его публике первое понятие было ближе. Оно отвечало их недавнему душевному опыту: только что Греции пришлось сразиться с могучей Персией, и, вопреки всякому ожиданию, она вышла победительни-

цей; ум мог искать этому причину в любых «законах» божеских или человеческих, но сердце чувствовало, что прежде всего это было счастье, мгновение, kairos. Греко-персидские войны всколыхнули в стране и нарождающуюся (пока еще весьма умеренную) демократию, и военно-аристократическую олигархию, для которой всякая война тоже была «своим часом»; первая нашла свой голос в поэзии ионян Симонида и Вакхилида, вторая — в поэзии Пиндара для его дорийских заказчиков из Сицилии и Эгины.

6

Но не успел еще наступить этот раскол — и стилистический, и идеологический — между двумя направлениями, пиндаровским и вакхилидовским, в греческой хоровой лирике почувствовались признаки перемен, еще более важных, — перемен, означавших конец всего классического периода ее истории. Обстановка, в которой лирика жила и служила городу-государству, была в век Перикла уже не та, что в век Солона. В развитом полисе V в. до н. э. находятся иные, более действенные формы организации общественного сознания, чем обряд и сопровождающие его песнопения: прежде всего это политическое красноречие. Лирика перестает быть осмыслением полисного единства и остается лишь его украшением. Граждане все меньше чувствуют себя участниками лирического обряда, все больше — сторонними зрителями. Песни Симонида были таковы, что им мог подпевать каждый присутствующий — хотя бы в душе; песни нового времени становятся таковы, что присутствовать при них можно только в немом любовании. И поэты делают все, чтобы поразить души слушателей именно таким чувством; а вместе с поэтами и еще больше, чем поэты, — музыканты. Как когда-то начало, так и теперь конец классической лирики начинается с перемен в смежном искусстве — музыке.

Толчок, который дала духовая музыка развитию струнной музыки, не пропал даром. На протяжении VI—V вв. техника лирной игры непрерывно совершенствуется, из простого инструмента извлекаются все более сложные звуковые эффекты. Даже сам инструмент стремится усовершенствоваться: музыкант за музыкантом пытается прибавить к семиструнной лире одну, две, три, четыре новых струны, вызывая смятение и отпор традиционалистов. Искусство пения уже не поспевает за искусством музыки: не музыка теперь помогает восприятию слов, а слова мешают восприятию музыки. За практикой следует теория: в середине V в. знаменитый музыкант Дамон, учитель и советник Перикла, разрабатывает учение о непосредственном, без помощи слов, воздействии музыкальных мелодий на душу человека; и, конечно, кифареды и кифаристы тотчас спешат проверить эту теорию на практике. Музыка в

лирике становится главным, поэзия — второстепенным; она или стушевывается до скромной подтекстовки, или, наоборот, напрягается до такой изысканности и вычурности, которая давала возможность проявиться всему богатству средств новой музыки. Опыт Пиндара при этом, конечно, был неоценим («если сравнить дифирамбический стиль Пиндара и Филоксена, то характеры в них будут разные, а стиль один и тот же», — пишет позднейший теоретик Филодем). Главным поприщем экспериментов в новом направлении становится жанр дифирамба: гимны писались по заказу и поневоле были традиционны, дифирамбы сочинялись добровольно для ежегодных состязаний хоров в Афинах и могли живее откликаться на запросы публики. Но подобрать хоры, способные освоить нарастающую сложность песенной манеры, становилось все труднее, — и вот рядом с поздним лирическим жанром, хоровым дифирамбом, вновь оживает самый ранний лирический жанр, сольный ном. История лирики, начавшаяся сольными номами Терпандра, заканчивается сольными номами Тимофея.

Все подробности этой эволюции скрыты от нас: по истории греческой музыки наши материалы ничтожно скудны. Деятельность седьмого и восьмого поколений хоровой лирики (расцвет их — около 430 и около 390 гг. до н. э.) для нас сливается. Главными именами седьмого поколения были Меланиппид с Мелоса и Фриний с Лесбоса, оба работавшие в Афинах; когда в «Воспоминаниях» Ксенофонта (I, 4, 3) Сократ просит собеседника перечислить лучших мастеров во всех искусствах, тот перечисляет: «в эпосе Гомер, в трагедии Софокл, в скульптуре Поликлет, в живописи Зевксид, а в дифирамбе Меланиппид». Главными именами восьмого поколения были ученик Меланиппида Филоксен Киферский (ок. 435—380) и ученик Фриния Тимофей Милетский (ок. 450—360). Филоксен работал преимущественно в жанре дифирамба, Тимофей — в жанре нома; впрочем, эти жанры уже сближались, Филоксен смущал современников тем, что вводил в дифирамб сольные партии, и не менее вероятно, что Тимофей вводил в ном хоровые. Филоксен запомнился потомкам как один из самых веселых и остроумных людей своего времени: он жил при дворе сурового тиранна Дионисия Сиракузского (который сам был поэтом-любителем, только неудачливым), и его дифирамб «Киклоп» о любви чудовищного великана к нежной нимфе, а нимфы к пастуху пользовался особенным успехом не только из-за изящной гротескности этих образов, но и из-за того, что в них видели изображение соперничества Филоксена с Дионисием в любви к придворной флейтистке. Тимофей же запомнился только как борец за новое искусство, вызывающий и травимый: это у него будто бы спартанские судьи ножом отрезали две лишние струны на кифаре, и он покончил бы самоубийством, если бы его не отговорил его старший товарищ, великий трагик-новатор Еврипид. Это ему принадлежали дерзкие стихи:

Старого я не пою: новое мое — лучше!
Царь наш — юный Зевс, а Кроново царство миновало:
Прочь, старая Муза!

От Тимофея сохранился большой папирусный отрывок нома «Персы» (ок. 400 г.), с которого, по преданию, началось его признание и слава; он тоже кончается самоутверждением: что Терпандр сделал для старой музыки, то он, Тимофей, сделал для новой, — говорит поэт. Отрывок был найден в 1902 г. и напряженной вычурностью своего стиля поразил даже ко всему готовых филологов: редко кто из них, комментируя находку, избегал сакраментального слова «декадентство»; особенно раздражали такие непривычности, как натуралистически ломаная речь в устах перса перед греком, такие метафоры, как «сосновые ладейные ноги» — весла, «мраморные дети ртов» — зубы, такие сравнения, как «было море в трупах, как небо в звездах...»[2]. В то же время в выразительности и темпераменте отказать этим стихам было невозможно. Нетрудно представить, что тексты этой реформированной лирики могли через двести лет стать предметом школьного обучения (как о том свидетельствует Полибий, IV, 20), а музыка ее — лечь в основу всей музыкальной «массовой культуры» наступающего эллинизма.

Александрийские филологи III в. не случайно в своей систематизации литературного наследия прошлого провели четкую черту именно после поколения Пиндара и Вакхилида: по сю сторону ее продолжался живой литературный процесс, по ту сторону оставалась отодвинувшаяся в былое классика. Из великих поэтов хоровой лирики, чьи стихи удалось собрать, были отобраны шесть самых громких имен — приблизительно по одному на поколение, — к ним добавили три крупнейших имени поэтов монодической лирики; так составился «канон» девяти лирических поэтов (по числу муз), в чьих образах закрепилась для потомства целая эпоха греческой литературы. Всех их благодарно перечисляет безымянная эпиграмма «Палатинской антологии» (IX, 184, пер. Л. Блуменау):

Муз провозвестник священный, Пиндар; Вакхилид, как сирена,
Пеньем пленявший; Сапфо, цвет эолийских харит;
Анакреонтовы песни; и ты, из Гомерова русла
Для вдохновений своих бравший струи Стесихор;
Прелесть стихов Симонида; пожатая Ивиком жатва
Юности первых цветов, сладостных песен любви;
Меч беспощадный Алкея, что кровью тираннов нередко

[2] Первый русский перевод «Персов» (Д. П. Шестакова) был напечатан в «Ученых записках» Казанского университета в 1904 г., когда там учился молодой Виктор (еще не Велимир) Хлебников; почти наверное он его читал.

Был обагряем, права края родного храня;
Женственно-нежные песни Алкмана, — хвала вам! Собою
Лирику начали вы и положили ей грань.

P. S. *Счет по поколениям встречается у средневековых авторов: «такой-то был учеником такого-то, а тот — такого-то, а тот — самого Алкуина, а тот — самого Беды». Б. И. Ярхо по такому счету разделил на десять поколений всю раннесредневековую латинскую литературу. Я попробовал сделать то же здесь, разобраться в исторической динамике пестрого плохо сохранившегося материала, который в традиционных учебниках излагался неудобозапоминаемо. Когда доклад обсуждался на чтениях памяти С. Л. Утченко при «Вестнике древней истории», оказалось, что потребность эта была не у меня одного. Сохранившиеся фрагменты Стесихора были потом полностью переведены Н. Н. Казанским, а хорошая антология античной мелики, хоровой и монодической, вышла под заглавием «Древнегреческая мелика». М., 1988.*

ПОЭЗИЯ ПИНДАРА

1

Пиндар — самый греческий из греческих поэтов. Именно поэтому европейский читатель всегда чувствовал его столь далеким. Никогда он не был таким живым собеседником новоевропейской культуры, каковы бывали Гомер или Софокл. У него пытались учиться создатели патетической лирики барокко и предромантизма, но уроки эти ограничились заимствованием внешних приемов. В XIX в. Пиндар всецело отошел в ведение узких специалистов из классических филологов и по существу остается в этом положении до наших дней. Начиная с конца XIX в., когда Европа вновь открыла для себя красоту греческой архаики, Пиндара стали понимать лучше. Но широко читаемым автором он так и не стал. Даже профессиональные филологи обращаются к нему неохотно.

Может быть, одна из неосознаваемых причин такого отношения — естественное недоумение современного человека при первой встрече с основным жанром поэзии Пиндара, с эпикиниями: почему такой громоздкий фейерверк высоких образов и мыслей пускается в ход по такой случайной причине, как победа такого-то жокея или боксера на спортивных состязаниях? Вольтер писал (ода 17): «Восстань из гроба, божественный Пиндар, ты, прославивший в былые дни лошадей достойнейших мещан из Коринфа или из Мегары, ты, обладавший несравненным даром без конца говорить, ничего не сказав, ты, умевший отмерять стихи, не понятные никому, но подлежащие неукоснительному восторгу...». Авторы современных учебников греческой литературы из уважения к предмету стараются не цитировать этих строк, однако часто кажется, что недоумение такого рода знакомо им так же, как и Вольтеру.

Причина этого недоумения в том, что греческие состязательные игры обычно представляются человеку наших дней не совсем правильно. В обширной литературе о них (особенно в популярной) часто упускается из виду самая главная их функция и сущность. В них подчеркивают сходство с теперешними спортивными соревнованиями; а гораздо важнее было бы подчеркнуть их сходство с такими явлениями, как выборы по жребию должностных лиц в греческих демократических государствах, как суд божий в средневековых обычаях, как судебный поединок или дуэль. Греческие состязания должны были выявить не того, кто лучше всех в данном спортивном искусстве, а того, кто лучше всех вообще — того, кто осенен божественной милостью. Спортивная победа — лишь одно из возможных проявлений этой божественной милости; спортивные состязания — лишь испытание, проверка (elegchos) обладания этой божественной милостью. Именно поэтому Пиндар всегда

прославляет не победу, а победителя; для описания доблести своего героя, его рода и города он не жалеет слов, а описанию спортивной борьбы, доставившей ему победу, обычно не уделяет ни малейшего внимания. Гомер в XXIII книге «Илиады» подробно описывал состязания над могилой Патрокла, Софокл в «Электре» — дельфийские колесничные бега, даже Вакхилид в своих изящных эпиникиях находит место для выразительных слов о коне Гиерона; но Пиндар к этим подробностям тактики и техники был так же равнодушен, как афинский гражданин к тому, какими камешками или бобами производилась жеребьевка в члены Совета пятисот.

Фантастический почет, который воздавался в Греции олимпийским, пифийским и прочим победителям, стремление городов и партий в любой борьбе иметь их на своей стороне — все это объяснялось именно тем, что в них чтили не искусных спортсменов, а любимцев богов. Спортивное мастерство оставалось личным достоянием атлета, но милость богов распространялась по смежности на его родичей и сограждан. Идя на войну, граждане рады были иметь в своих рядах олимпийского победителя не потому, что он мог в бою убить на несколько вражеских бойцов больше, чем другие, а потому, что его присутствие сулило всему войску благоволение Зевса Олимпийского. Исход состязаний позволял судить, чье дело боги считают правым, чье нет. Греки времен Пиндара шли на состязания с таким же чувством и интересом, с каким шли к оракулу. Не случайно цветущая пора греческой агонистики и пора высшего авторитета дельфийского оракула так совпадают. Кроме четырех общегреческих состязаний — Олимпийских, Пифийских, Немейских, Истмийских, — у Пиндара упоминается около 30 состязаний областных и местных: в Фивах, Эгине, Афинах, Мегаре, Аргосе, Тегее, Онхесте, Кирене и др. Места этих игр сетью покрывали всю Грецию, их результаты складывались в сложную и пеструю картину внимания богов к людским делам. И современники Пиндара напряженно вглядывались в эту картину, потому что это было для них средством разобраться и ориентироваться во всей быстро меняющейся обстановке. Эта напряженная заинтересованность в переживаемом мгновении — самая характерная черта той историко-культурной эпохи, закат которой застал Пиндар.

Предшествующая эпоха, время эпического творчества, этой заинтересованности не имела. Мир эпоса — это мир прошлого, изображаемый с ностальгическим восхищением во всех своих мельчайших подробностях. В этом мире все начала и концы уже определены, все причинно-следственные цепи событий уже выявлены и реализованы в целой системе сбывшихся предсказаний. Этот мир пронизан заданностью: Ахилл знает ожидающее его будущее с самого начала «Илиады», и никакой его поступок ничего не сможет изменить в этом будущем. Это относится к героям, к тем, чьи судьбы для поэта и слушателя выделяются из общего потока сменяющихся событий. Для остальных людей существует

только этот общий поток, однообразный, раз навсегда заданный круговорот событий: «Листьям в древесных дубравах подобны сыны человеков...» («Илиада», XXI, 464). Простому человеку предоставляется лишь вписывать свои поступки в этот круговорот; как это делается, ему может объяснить поэт новой эпохи, поэт эпоса, уже опустившегося до его социального уровня, — Гесиод.

Но эпоха социального переворота VII—VI вв., породившая Гесиода и его пессимистически настроенных слушателей, выделила и противоположный общественный слой — ту аристократию, члены которой ощущали себя хозяевами жизни, готовыми к решительным действиям, борьбе и победе или поражению. Их искусством и стала новая поэзия — лирика. Эпос воспевал прошедшее время — лирика была поэзией настоящего времени, поэзией бегущего мгновения. Ощущение решимости к действию, исход которого лежит в неизвестном будущем, создавало здесь атмосферу тревожной ответственности, неведомую предшествующей эпохе. Эпос смотрел на свой мир как бы издали, разом воспринимая его как целое, и ему легко было видеть, как все совершающиеся в этом мире поступки ложатся в систему этого целого, ничего в ней не меняя. Лирика смотрела на мир как бы изблизи, взгляд ее охватывал лишь отдельные аспекты этого мира, целое ускользало из виду, и казалось, что каждый новый совершающийся поступок преобразует всю структуру этого целого. Эпический мир в его заданности был утвержден раз навсегда — новый мир в его изменчивости подлежал утверждению ежеминутно вновь и вновь. Это утверждение и взяла на себя лирика — в первую очередь хоровая лирика.

Жанры хоровой лирики делились на две группы: в честь богов (гимны, пеаны, дифирамбы, просодии, парфении) и в честь людей (гипорхемы, энкомии, френы, эпиникии). Именно в такой последовательности они располагались в александрийском издании сочинений Пиндара; но сохранились из них только эпиникии. Можно думать, что это не случайно. Лирика в честь богов говорила прежде всего о том, что в мире вечно, лирика в честь людей — о том, что в мире изменчиво; последнее было практически важнее для Пиндара с его современниками и нравственно содержательнее для читателей александрийской и позднейших эпох. Каждый эпиникий был ответом на одну задачу, поставленную действительностью; вот совершилось новое событие — победа такого-то атлета в беге или в кулачном бою; как включить это новое событие в систему прежних событий, как показать, что оно хоть и меняет, но не отменяет то, что было в мире до него? Чтобы решить эту задачу, лирический поэт должен был сместиться с точки зрения «изблизи» на точку «издали», охватить взглядом мировое целое в более широкой перспективе и найти в этой перспективе место для нового события. В этом и заключалось то утверждение меняющегося мира, глашатаем которого была лирика.

Очень важно подчеркнуть, что речь здесь идет именно об утверждении и никогда — о протесте. Для Пиндара все, что есть, — право уже потому, что оно есть. «Неприятие мира», столь обычное в новоевропейской цивилизации со времен средневекового христианства и до наших дней, у Пиндара немыслимо. Все, что есть, то заслуженно и истинно. Мерило всякого достоинства — успех. Центральное понятие пиндаровской системы ценностей — aretē — это не только нравственное качество, «доблесть», это и поступок, его раскрывающий, «подвиг», это и исход такого поступка, «успех». Каждого героя-победителя Пиндар прославляет во всю силу своей поэзии; но если бы в решающем бою победил его соперник, Пиндар с такой же страстностью прославил бы соперника. Для Пиндара существует только доблесть торжествующая; доблесть, выражающаяся, например, в стойком перенесении невзгод, для него — не доблесть. Это потому, что только успех есть знак воли богов, и только воля богов есть сила, которой держится мир. Слагаемые успеха Пиндар перечисляет несколько раз: во-первых, это «порода» (genos) предков победителя, во-вторых, это его собственные усилия — «траты» (dapana) и «труд» (ponos), и только в-третьих — это воля богов, даровавшая ему победу (daimōn). Но фактически первые из этих элементов также сводятся к последнему: «порода» есть не что иное как ряд актов божественной милости по отношению к предкам победителя, «траты» есть результат богатства, тоже ниспосланного богами (о неправедной наживе у Пиндара не возникает и мысли), а «труд» без милости богов никому не впрок:

Все лучшее — от природы;
Вытверженная доблесть многих побуждает к славе,
Но без бога — сподручнее безвестие.
Есть ближние пути и дальние пути;
Единая забота — не всякому впрок;
Трудно взойти до умения...

(*Ол. 9, 100—107*)

Трата и труд,
Вечные приспешники доблести,
Борются за скрытый в опасностях подвиг.
За кем успех —
Тот и мудр во мнении людском...

(*Ол. 5, 15—18*)

2

Утвердить новое событие, включив его в систему мирового уклада, — это значило: выявить в прошлом такой ряд событий, продолжением которого оказывается новое событие. При этом «прошлое» для Пинда-

ра — конечно, прошлое мифологическое: вечность откристаллизовывалась в сознании его эпохи именно в мифологических образах. А «ряд событий» для Пиндара — конечно, не причинно-следственный ряд: его дорационалистическая эпоха мыслит не причинами и следствиями, а прецедентами и аналогиями. Такие прецеденты и аналогии могут быть двух родов — или метафорические, по сходству, или метонимические, по смежности. «Зевс когда-то подарил победу старику Эргину на Лемносских состязаниях аргонавтов — что же удивительного, что теперь в Олимпии он подарил победу седому Псавмию Камаринскому (герою Ол. 4)?» — вот образец метафорического ряда. «Зевс когда-то благословлял подвиги прежних отпрысков Эгины — Эака, Теламона, Пелея, Аянта, Ахилла, Неоптолема, — что же удивительного, что теперь он подарил победу такому эгинскому атлету, как Алкимедонт (Ол. 8) или Аристоклид (Нем. 3), или Тимасарх (Нем. 4), или Пифей (Нем. 5), или Соген (Нем. 6) и т. д.?» — вот образец метонимического ряда.

Метонимические ассоциации, по смежности, были более легкими для поэта и более доступными для слушателей: они могли исходить от места состязаний (так введены олимпийские мифы о Пелопе и Геракле в Ол. 1, 3, 10), от рода победителя (миф о Диоскурах в Нем. 10), но чаще всего — от родины победителя и ее мифологического прошлого: здесь всегда возможно было начать с эффектно-беглого обзора многих местных мифов, чтобы потом остановиться на каком-нибудь одном (так Пиндар говорит об Аргосе в Нем. 10, о Фивах в Истм. 7; одним из первых произведений Пиндара был гимн Фивам, начинавшийся: «Воспеть ли вам Исмена..., или Мелию..., или Кадма..., или спартов..., или Фиву..., или Геракла..., или Диониса..., или Гармонию...?» — на что, по преданию, Коринна сказала поэту: «Сей, Пиндар, не мешком, а горстью!»). Метафорические ассоциации вызывали больше трудностей. Так, эффектная ода Гиерону, Пиф. 1, построена на двух метафорах, одна из них — явная: больной, но могучий Гиерон уподобляется больному, но роковому для врага Филоктету; другая — скрытая: победы Гиерона над варварами-карфагенянами уподобляются победе Зевса над гигантом Тифоном:

...А кого не полюбит Зевс, —
Тот безумствует пред голосом Пиерид
И на суше, и в яростном море,
И в страшном Тартаре,
Где простерт божий враг — стоголовый Тифон,
Некогда вскормленный киликийской многоименной пропастью,
Ныне же Сицилия и холмы над Кумами в ограде валов
Давят его косматую грудь,
И привязь его —
Снежная Этна, столп небес,
Вечная кормилица режущих бурь,
Этна, чьи недра —

Чистейший поток неподступного огня,
Чьи потоки
Хлещут в белый день валами пара,
А в ночах
Красное пламя с грохотом катит скалы к просторам пучин.
Это от ползучего чудовища
Бьет ввысь страшная Гефестова струя, —
Диво на взгляд, диво на слух,
Как он вкован в Этну
Меж подошвой и вершиной в черной листве
И как рвет ему опрокинутую спину
Острое ложе.
        О Зевс,
Быть бы мне любимым пред тобою —
Пред тобою, правящим эту высь,
Лоб многоплодной земли,
По имени которой
Славный зиждитель возвеличил ближний город,
Когда в Пифийском беге выкликнул глашатай
Гиерона,
Благопобедного среди колесниц!
        Плавателю первая радость —
        Попутный ветер от пристани,
        Ибо в нем — надежда на лучший возврат.
Если должно судить по схожей судьбе —
Быть твоему городу славным в венках и скакунах,
Именитым в песенных праздниках.
Ликиец Феб,
Царящий над Делосом, влюбленный в Кастальский Парнас,
Пожелай этой доли в сердце своем
Краю лучших мужей.
        От богов рождены
Все свершения смертных доблестей:
Все, кто мудр, все, кто силен, все, кто речист.
В жажде хвалить героя
Да не вылетит за черту борьбы
От толчка моих рук медногцекий дрот —
Пусть бьет в цель, перестигнувши соперников!
Если время будет вечно, как сейчас,
Править ему обилие и доход,
А от муки пошлет ему забвение, —
Запомнит Гиерон,
В скольких войнах сколькие битвы
Выстоял он испытанною душою,
Между тем как божья ладонь
Несла ему честь, какой не срывал никто из эллинов —
Высокий венец богатств.
Словно Филоктет,

Шел он на битву,
И теснимые гордецы неволею
Льстились ему в друзья.
Так богоравные герои
Плыли, чтобы с Лемноса залучить
Сына Пеанта,
Сокрушителя Приамовой Трои,
Завершителя данайских трудов:
Бессильно ступал он, но в нем был рок.
Так и Гиерону
Бог-направитель
В подкрадывающиеся годы
Приведи достигнуть всего желанного!

(*Пиф.1, 13—58*)

Можно полагать, что такая же скрытая ассоциация лежит и в основе оды Нем. 1 в честь Хромия, полководца Гиерона: миф о Геракле, укротителе чудовищ, также должен напомнить об укрощении варварства эллинством, однако уже античным комментаторам эта ассоциация была неясна, и они упрекали Пиндара в том, что миф притянут им насильно. Несмотря на такие сложности, Пиндар явно старался всюду где можно подкреплять метонимическую связь события с мифом метафорической связью, и наоборот. Так, Ол. 2 начинается метафорической ассоциацией — тревоги Ферона Акрагантского уподобляются бедствиям фиванских царевен Семелы и Ино, за которые они впоследствии были сторицей вознаграждены; но затем эта метафорическая ассоциация оборачивается метонимической — из того же фиванского царского дома выходит внук Эдипа Ферсандр, потомком которого оказывается Ферон. Так, Ол. 6 начинается мифом об Амфиарае, введенным по сходству: герой оды, как и Амфиарай, является и прорицателем и воином одновременно — а продолжается мифом об Иаме, введенным по смежности: Иам — предок героя. Мы мало знаем о героях Пиндара и об обстоятельствах их побед, поэтому метафорические уподобления часто для нас не совсем понятны: почему, например, в Пиф. 9 оба мифа о прошлом Кирены — это мифы о сватовстве? (античные комментаторы простодушно заключали из этого, что адресат оды, Телесикрат, сам в то время собирался жениться); или почему, например, в Ол. 7 все три мифа о прошлом Родоса — это мифы о неприятностях, которые, однако же, все имеют благополучный исход?

Подбор мифов, к которым обращается таким образом Пиндар от воспеваемого им события, сравнительно неширок: и о Геракле, и об Ахилле, и об эгинских Эакидах он говорит по многу раз, а к иным мифам не обращается ни разу. Отчасти это объясняется внешними причинами: если четверть всех эпиникиев посвящена эгинским атлетам, то трудно было не повторяться, вспоминая эгинских героев от Эака до Неоптоле-

ма; но отчасти этому были и более общие основания. Почти все мифы, используемые Пиндаром, — это мифы о героях и их подвигах, причем такие, в которых герой непосредственно соприкасается с миром богов: рождается от бога (Геракл, Асклепий, Ахилл), борется и трудится вместе с богами (Геракл, Эак), любим богом (Пелоп, Кирена), следует вещаниям бога (Иам, Беллерофонт), пирует с богами (Пелей, Кадм), восходит на небо (Геракл) или попадает на острова Блаженных (Ахилл). Мир героев важен Пиндару как промежуточное звено между миром людей и миром богов: здесь совершаются такие же события, как в мире людей, но божественное руководство этими событиями, божественное провозвестие в начале и воздаяние в конце здесь видимы воочию и могут служить уроком и примером людям. Таким образом, миф Пиндара — это славословие, ободрение, а то и предостережение (Тантал, Иксион, Беллерофонт) адресату песни. Применительно к этой цели Пиндар достаточно свободно варьирует свой материал: мифы, чернящие богов, он упоминает лишь затем, чтобы отвергнуть (съедение Пелопа в Ол. 1, богоборство Геракла в Ол. 9), а мифы, чернящие героев, — лишь затем, чтобы тактично замолчать (убийство Фока в Нем. 5, дерзость Беллерофонта в Ол. 13; смерть Неоптолема он описывает с осуждением в пеане 6 и с похвалой в Нем. 7). Связь между героями и богами образует, так сказать, «перспективу вверх» в одах Пиндара; ее дополняет «перспектива вдаль» — преемственность во времени мифологических поколений, и иногда «перспектива вширь» — развернутость их действий в пространстве: например, упоминание об Эакидах в Ол. 8 намечает историческую перспективу героического мира от Эака до Неоптолема, а в Нем. 4 — его географическую перспективу от Фтии до Кипра. Так словно в трех измерениях раскрывается та мифологическая система мира, в которую вписывает Пиндар каждое воспеваемое им событие. Читателю нового времени обилие упоминаемых Пиндаром мифов кажется ненужной пестротой, но сам Пиндар и его слушатели чувствовали противоположное: чем больше разнообразных мифов сгруппировано вокруг очередной победы такого-то атлета, тем крепче встроена эта победа в мир закономерного и вечного.

3

Изложение мифов у Пиндара определяется новой функцией мифа в оде. В эпосе рассказывался миф ради мифа, последовательно и связно, со всей подробностью ностальгической Erzählungslust. Попутные мифы вставлялись в рассказ в более сжатом, но столь же связном виде. В лирике миф рассказывался ради конкретного современного события, в нем интересны не все подробности, а только те, которые ассоциируются с событием, и попутные мифы не подчинены главному, а равноправ-

ны с ним. Поэтому Пиндар отбрасывает фабульную связность и равномерность повествования, он показывает мифы как бы мгновенными вспышками, выхватывая из них нужные моменты и эпизоды, а остальное предоставляя додумывать и дочувствовать слушателю. Активное соучастие слушателя — важнейший элемент лирической структуры: эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предполагает, что слушатель уже знает и многое другое и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя встали все мифологические ассоциации, необходимые поэту. Этот расчет на соучастие слушателя необычайно расширяет поле действия лирического рассказа — правда, за счет того, что окраины этого поля оставляются более или менее смутными, так как ассоциации, возникающие в сознании разных слушателей, могут быть разными. Это тоже одна из причин, затрудняющих восприятие стихов Пиндара современным читателем. Зато поэт, оставив проходные эпизоды на домысливание слушателю, может целиком сосредоточиться на моментах самых выразительных и ярких. Не процесс событий, а мгновенные сцены запоминаются в рассказе Пиндара: Аполлон, входящий в огонь над телом Корониды (Пиф. 3), ночные молитвы Пелопа и Иама (Ол. 1., Ол. 6), младенец Иам в цветах (Ол. 6), Эак с двумя богами перед змеем на троянской стене (Ол. 8), Геракл на Теламоновом пиру (Истм. 6); а все, что лежит между такими сценами, сообщается в придаточных предложениях, беглым перечнем, похожим на конспект.

...Зван был Эак
На подмогу, когда сын Латоны и над ширью царящий Посидон
Возносили стены венца над Илионом,
Чтобы волею судьбы
В градовержущих битвах встающих войн
Бурным дымом они дохнули в небеса.
Синие три змея
Выплыли тогда к выведенной башне;
Двое пали,
Испустивши, исступленные, дух,
А третий воздвигся и крикнул.
Быстро на противоставшее чудо ответил Феб:
«Пасть Пергаму от мышцы твоей, герой, —
Так являет тяжко грохочущий Кронион;
А начаться тому
От сынов твоих первых и четвертых».
Ясное сказав,
Устремился Феб
К Истру, Ксанфу и ристающим амазонкам;
А трезубчатый Посидон,
Колесницу простерши к морскому Истму,

Золотыми конями унес Эака
В Эаков край,
Мчась пировать к коринфской скале.
(*Ол. 8, 31—52*)

...А как расцвели Пелоповы годы,
И как первый пух отемнил его щеки,
Он задумался о брачной добыче,
О славной Гипподамии, дочери писейского отца.
Выйдя к берегу серого моря,
Он один в ночи
Воззвал к богу, носителю трезубца,
К богу, чей гулок прибой, —
И бог предстал пред лицом его.
Сказал Пелоп:
«Если в милых дарах Киприды
Ведома тебе сладость, —
О Посидон!
Сдержи медное копье Эномая,
Устреми меня в Элиду на необгонимой колеснице,
Осени меня силой!
Тринадцать мужей, тринадцать женихов
Погубил он, отлагая свадьбу дочери:
Велика опасность, и не для робкого она мужа, —
Но кто и обречен умереть,
Тот станет ли в темном углу праздно варить бесславную старость,
Отрешась от всего, что прекрасно?
Испытание это по мне,
А желанная победа моя — от тебя!»
Он сказал —
И слова его были не праздными:
Для славы его
Дал ему бог золотую колесницу и коней с неутомимыми крыльями.
(*Ол. 1, 69—88*)

Самый подробный мифический рассказ у Пиндара — это история аргонавтов в огромной оде Пиф. 4 (вероятно, по ее образцу мы должны представлять себе несохранившиеся композиции чиноначальника мифологической лирики — Стесихора); но и здесь Пиндар словно нарочно разрушает связность повествования: рассказ начинается пророчеством Медеи на Лемносе, последнем (по Пиндару) этапе странствия аргонавтов, — пророчество это гласит об основании Кирены, родины воспеваемого победителя, и в него вставлен эпизод одного из предыдущих этапов странствия, встреча с Тритоном-Еврипилом; затем неожиданным эпическим зачином «А каким началом началось их плавание?» — поэт переходит к описанию истории аргонавтов с самой завязки мифа, но и в этом описании

фактически выделены лишь четыре сцены: «Ясон на площади», «Ясон перед Пелием», «отплытие» и «пахота»; а затем, на самом напряженном месте (руно и дракон), Пиндар демонстративно обрывает повествование и в нескольких скомканных строчках лишь бегло осведомляет о дальнейшем пути аргонавтов вплоть до Лемноса; конец рассказа смыкается, таким образом, с его началом. Такие кругообразные замыкания у Пиндара неоднократны: возвращая слушателя к исходному пункту, они тем самым напоминают, что миф в оде — не самоцель, а лишь звено в цепи образов, служащих осмыслению воспеваемой победы.

Миф — главное средство утверждения события в оде; поэтому чаще всего он занимает главную, серединную часть оды. В таком случае ода приобретает трехчастное симметричное строение: экспозиция с констатацией события, миф с его осмыслением и воззвание к богам с молитвой, чтобы такое осмысление оказалось верным и прочным. Экспозиция включала похвалу играм, атлету, его родичам, его городу; здесь обычно перечислялись прежние победы героя и его родичей, а если победитель был мальчиком, сюда же добавлялась похвала его тренеру. Мифологическая часть образно объясняла, что одержанная победа не случайна, а представляет собой закономерное выражение давно известной милости богов к носителям подобной доблести или к обитателям данного города. Заключительная часть призывала богов не отказывать в этой милости и впредь. Впрочем, начальная и конечная части легко могли меняться отдельными мотивами: в конец переходили те или иные славословия из начальной части, а начало украшалось воззванием к божеству по образцу конечной части. Кроме того, каждая часть свободно допускала отступления любого рода (у Пиндара чаще всего — о себе и о поэзии).

Сочленения между разнородными мотивами обычно заполнялись сентенциями общего содержания и наставительного характера: Пиндар был непревзойденным мастером чеканки таких сентенций. У него они варьируют по большей части две основные темы: «добрая порода все превозмогает» и «судьба изменчива, и завтрашний день не верен»; эти припевы лейтмотивом проходят по всем его одам. А иногда поэт отказывался от таких связок и нарочно бравировал резкостью композиционных переходов, обращаясь к самому себе:

Повороти кормило!
Врежь якорь в сушу, спасенье от скал!
К иному летит краса песни моей,
Как пчела к цветку от цветка...

(*Пиф.10, 51—54*)

Увело меня, друзья,
С прямых путей на изменчивые распутья,
Снесло меня ветром,

Как стремящуюся сквозь море ладью.
Муза моя,
Если голос твой сдан внаем, —
Пусть он разное шумит, посеребренный,
Но теперь пред ним —
Лишь отец ли Пифоник, сын ли Фрасидей,
Чья двойная блещет радость и слава...
(Пиф. 11, 38—45)

Отдельные разделы оды могли сильно разбухать или сильно сжиматься в зависимости от наличия материала (и от прямых требований заказчика, платившего за оды), но общая симметрия построения сохранялась почти всегда. Она была осознанной и почти канонизированной: прообраз всей хоровой лирики, «терпандровский ном», по домыслам греческих грамматиков, состоял из семи, по-видимому, концентрических частей: «зачин», «послезачинье», «поворот», «сердцевина», «противоповорот», «печать», «заключение». Представим себе в «сердцевине» — миф, в «зачине» и «заключении» — хвалы и мольбы, в «печати» — слова поэта о себе самом, в «повороте» и «противоповороте» — связующие моралистические размышления, — и перед вами будет почти точная схема строения пиндаровской оды.

Следить за пропорциями помогала метрика: почти все оды Пиндара написаны повторяющими друг друга строфическими триадами (числом от 1 до 13), а каждая триада состоит из строфы, антистрофы и эпода; это двухстепенное членение хорошо улавливается слухом. Изредка Пиндар строил оды так, чтобы тематическое и строфическое членение в них совпадали и подчеркивали друг друга (Ол. 13), но гораздо чаще, наоборот, обыгрывал несовпадение этих членений, резко выделявшее большие тирады, перехлестывавшие из строфы в строфу.

4

Вслед за средствами композиции для утверждения события в оде использовались средства стиля. Каждое событие — это мгновение, перелившееся из области будущего, где все неведомо и зыбко, в область прошлого, где все закончено и неизменно; и поэзия первая призвана остановить это мгновение, придав ему требуемую завершенность и определенность. Для этого она должна обратить событие из неуловимого в ощутимое. И Пиндар делает все, чтобы представить изображаемое ощутимым, вещественным: зримым, слышимым, осязаемым. Зрение требует яркости: и мы видим, что любимые эпитеты Пиндара — «золотой», «сияющий», «сверкающий», «блещущий», «пышущий», «светлый», «лучезарный», «осиянный», «палящий» и т. д. Слух требует звучности: и мы видим, что у Пиндара все окружает «слава», «молва», «хвала», «песня», «напев», «весть», все здесь «знаменитое», «ведомое», «прославленное».

Вкус требует сладости — и вот каждая радость становится у него «сладкой», «медовой», «медвяной». Осязание требует чувственной дани и для себя — и вот для обозначения всего, что достигло высшего расцвета, Пиндар употребляет слово «aōtos» — «руно», «шерстистый пух» — слово, редко поддающееся в его текстах точному переводу. Иногда чувства меняются своим достоянием — и тогда мы читаем про «блеск ног» бегуна (Ол. 13, 36), «чашу, вздыбленную золотом» (Истм. 10), «вспыхивающий крик» (Ол, 10, 72), «белый гнев» (Пиф. 4, 109), а листва, венчающая победителя, оказывается то «золотой», то «багряной» (Нем. 1, 17; 11, 28). Переносные выражения, которыми пользуется Пиндар, только усиливают эту конкретность, вещественность, осязаемость его мира. И слова и дела у него «ткутся», как ткань, или «выплетаются», как венок. Этна у него — «лоб многоплодной земли» (Пиф. 1, 30), род Эммени дов — «зеница Сицилии» (Ол. 2, 10), дожди — «дети туч» (Ол. 11, 3), извинение — «дочь Позднего ума» (Пиф. 5, 27), Асклепий — «плотник безболья» (Пиф. 3, 6), соты — «долбленый пчелиный труд» (Пиф. 6, 54), робкий человек «при матери варит бестревожную жизнь» (Пиф. 4, 186), у смелого «подошва под божественной пятой» (Ол. 6, 8), а вместо того, чтобы выразительно сказать «передо мною благодарный предмет, о который можно хорошо отточить мою песню», поэт говорит еще выразительнее: «певучий оселок на языке у меня» (Ол. 6, 82). Среди этих образов даже такие общеупотребительные метафоры, любимые Пиндаром, как «буря невзгод» или «путь мысли» (по суху — в колеснице или по морю — в ладье с якорем и кормилом), кажутся ощутимыми и наглядными.

Для Пиндара «быть» значит «быть заметным»: чем ярче, громче, осязаемей тот герой, предмет или подвиг, о котором гласит поэт, тем с большим правом можно сказать, что он — «цветущий», «прекрасный», «добрый», «обильный», «могучий», «мощный». Охарактеризованные таким образом люди, герои и боги почти теряют способность к действию, к движению: они существуют, излучая вокруг себя свою славу и силу, и этого достаточно. Фразы Пиндара — это бурное нагромождение определений, толстые слои прилагательных и причастий вокруг каждого существительного, и между ними почти теряются скудные глаголы действия. Этим рисуется статический мир вечных ценностей, а бесконечное плетение неожиданных придаточных предложений есть лишь средство прихотливого движения взгляда поэта по такому миру.

Золотые колонны
Вознося над добрыми стенами хором,
Возведем преддверие,
Как возводят сени дивного чертога:
Начатому делу — сияющее чело.
Олимпийский победоносец,
Блюститель вещего Зевесова алтаря,
Сооснователь славных Сиракуз, —

Какая минует его встречная хвала
В желанных песнях беззаветных сограждан?..

(*Ол. 6, 1—7*)

Как чашу, кипящую виноградною росою,
Из щедрых рук приемлет отец
И, пригубив,
Молодому зятю передает из дома в дом
Чистое золото лучшего своего добра
Во славу пира и во славу сватовства
На зависть друзьям,
Ревнующим о ложе согласия, —
Так и я
Текучий мой нектар, дарение Муз,
Сладостный плод сердца моего
Шлю к возлиянью
Мужам-победителям,
Венчанным в Олимпии, венчанным у Пифона...

(*Ол. 7, 1—10*)

Так завершается в оде Пиндара увековечение мгновения, причисление нового события к лику прежних. Совершитель этой канонизации — поэт. Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т. е. перестает существовать:

Счастье былого — сон:
Люди беспамятны
Ко всему, что не тронуто цветом мудрецов,
Что не влажено в струи славословий...

(*Истм. 7, 16—19*)

...Ибо без песни
И великая сила пребывает во мраке:
Ведомо,
Что единое есть зерцало для лучших дел —
Милостью Мнемосины с яркою повязью
Обрести в славных напевах слов
Мзду за тяготы свои.

(*Нем.7, 13—16*)

Если же событие нашло себе поэта, оценившего и прославившего его неправильно, — искажается вся система мировых ценностей: так, Гомер, перехвалив Одиссея, стал косвенным виновником торжества злословия в мире (Нем. 7, 20; 8, 25—35; ср., впрочем, Истм. 4, 35—52).

Отсюда — безмерная важность миссии поэта: он один является утвердителем, осмыслителем мирового порядка и по праву носит эпитет «sophos», «мудрец» (с оттенком: «умелец»). Обычно истина выявляется

только во времени, в долгом ряде событий («бегущие дни — надежнейшие свидетели», Ол. 1, 28—34; «бог-Время единый выводит пытанную истину», Ол. 10, 53—55) — но поэт как бы уторапливает ее раскрытие. Поэт подобен пророку, «предсказывающему назад»: как пророк раскрывает в событии перспективу будущего, так поэт — перспективу прошлого, как пророк гадает об истине по огню или по птичьему полету, так поэт — по исходу атлетических состязаний. И если пророка вдохновляет к вещанию божество, то и поэта осеняют его божества — Музы, дарящие ему прозрение, и Хариты, украшающие это прозрение радостью. Таким образом, поэт — любимец богов не в меньшей степени, чем атлет, которого он воспевает; поэтому так часто Пиндар уподобляет себя самого атлету или борцу, готовому к дальнему прыжку, к метанию дрота, к стрельбе из лука (Нем. 5, Ол. 1, 9, 13 и др.); поэтому вообще он так часто говорит в одах о себе и слагаемой им песне — он сознает, что имеет на это право. Высший апофеоз поэзии у Пиндара — это 1-я Пифийская ода с ее восхвалением лиры, символа вселенского порядка, звуки которой несут умиротворение и блаженство всем, кто причастен мировой гармонии, и повергают в безумие всех, кто ей враждебен.

Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блеска;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, встрепенувшись, поведешь ты замах к начинанию хора;
Ты угашаешь
Молниеносное жало вечного огня,
И орел на скипетре Зевса
Дремлет, обессилив два быстрые крыла —
Орел, царь птиц;
На хищную голову его
Пролила ты темную тучу,
Сладкое смежение век,
И во сне
Он вздымает зыбкую спину,
Сковываемый захватом твоим.
Сам насильственный Арес,
Отлагая жесткое острие копья,
Забытьем умягчает сердце —
Ибо стрелы твои отуманивают и души богов
От умения сына Латоны
И глубоколонных Муз.

(*Пиф. 1, 1—12*)

Такова система художественных средств, из которых слагается поэзия Пиндара. Легко видеть, что все сказанное относится не только к

Пиндару — это характерные черты всего греческого мироощущения или, во всяком случае, архаического греческого мироощущения. Но сама напряженность этого мироощущения, постоянная патетическая взвинченность, настойчивое стремление объять необъятное — это уже особенность поэзии Пиндара. Его старшим современником в хоровой лирике был Симонид, младшим — Вакхилид; оба они пользуются тем же арсеналом лирических средств, но пиндаровской могучей громоздкости и напряженности здесь нет, а есть изящество и тонкость. Они не утверждают мировой порядок — они украшают мировой порядок, уже утвержденный. Сама страстность притязаний Пиндара на высшее право поэта осмыслять и утверждать действительность означает, что речь идет не о чем-то само собой подразумевающемся, что это право уже оспаривается.

Так оно и было. Пиндар работал в ту эпоху, когда аристократическая идеология, глашатаем которой он был, начинала колебаться и отступать под напором новой идеологии, уже рождавшей своих поэтов. Пиндар верил в мир непротиворечивый и неизменный, а его сверстники Гераклит и Эсхил уже видели противоречия, царящие в мире, и развитие — следствие этих противоречий. Для Пиндара смена событий в мире определялась мгновенной волей богов — для новых людей она определялась вечным мировым законом. У Пиндара толкователем и провидцем сущего выступает поэт, в своем вдохновении охватывающий ряды конкретных аналогичных событий, — в V в. таким толкователем становится философ, умом постигающий отвлеченный закон, лежащий за событиями. Лирика перестает быть орудием утверждения действительности и становится лишь средством ее украшения, высоким развлечением, важной забавой. Для Пиндара это было неприемлемо, и он боролся за традиционный взгляд на мир и традиционное место поэта-лирика в этом мире.

Эта борьба была безуспешна. Противоречивость мира не была для Пиндара и его современников философской абстракцией — она раскрывалась на каждом шагу в стремительной смене событий конца VI — первой половины V в. Перед лицом этих противоречий пиндаровское восприятие мира оказывалось несостоятельным. Лирический поэт видел в представшем ему событии торжество такого-то начала и всем пафосом своего искусства доказывал закономерность этого торжества, а следующее событие оборачивалось торжеством противоположного начала, и поэт с той же убежденностью и тем же пафосом доказывал и его закономерность. Для Пиндара, представлявшего себе мир прерывной цепью мгновенных откровений, в этом не было никакой непоследовательности. Для каждого города, делающего ему заказ на оду, он писал с такой отдачей, словно сам был гражданином этого города: «я» поэта и «я» хора в его песнях часто неотличимы. Такая позиция для Пиндара программна: «Будь подобен умом коже наскального морского зверя (т. е. осьминога): со всяким городом умей жить, хвали от души пред-

ставшее тебе, думай нынче одно, нынче другое» (фр. 43, слова Амфиарая). Со своей «точки зрения вечности» Пиндар не видел противоречий между городами в Греции и между партиями в городах — победа афинского атлета или победа эгинского атлета говорили ему одно и то же: побеждает лучший. Победа одного уравновешивается победой другого, и общая гармония остается непоколебленно; напротив, всякая попытка нарушить равновесие, придать преувеличенное значение отдельной победе обречена на крушение в смене взлетов и падений превратной судьбы. Достаточно предостеречь победителя, чтобы он не слишком превозносился в счастье, и помолиться богам, чтобы они, жалуя новых героев, не оставляли милостью и прежних, — и все мировые противоречия будут разрешены. Таково убеждение Пиндара; наивность и несостоятельность этого взгляда в общественных условиях V в. все больше и больше раскрывалась ему на собственном жизненном опыте.

5

Пиндар родился в Фивах в 518 г. до н. э. (менее вероятная дата — 522 г.) и умер в 436 г. Его поэтическое творчество охватывает более 50 лет. И начало и конец этой творческой полосы отмечены для Пиндара тяжелыми потрясениями: в начале это греко-персидские войны, в конце — военная экспансия Афин.

В год нашествия Ксеркса (480) Пиндар уже пользовался известностью как лирический поэт, ему заказывали оды и фессалийские Алевады (Пиф. 10), и афинский изгнанник Мегакл (Пиф. 7), и состязатели из Великой Греции (Пиф. 6 и 12); но, как кажется, в эти годы Пиндар больше писал не эпиникии, а гимны богам, сохранившиеся лишь в малых отрывках. Когда Дельфы и Фивы встали на сторону Ксеркса, для Пиндара это был саморазумеющийся акт: сила и успех Ксеркса казались несомненными, стало быть, милость богов была на его стороне. Но все обернулось иначе: Ксекс был разбит, Фивы оказались тяжко скомпрометированы своей «изменой» и чудом избежали угрозы разорения. Тревожная и напряженная ода Истм. 8 («Некий бог отвел Танталову глыбу от наших глав...», «Подножного держись, ибо коварно нависло над людьми и кружит им жизненную тропу Время...») осталась памятником переживаний Пиндара: это самый непосредственный его отклик на большие события современности. Отголоски этого кризиса слышны в стихах Пиндара и позже: оды Истм. 1 и 3—4 посвящены фиванцам, пострадавшим в войне, где они бились на стороне персов.

Разрядкой этого кризиса было для Пиндара приглашение в Сицилию в 476 г. на празднование олимпийских и пифийских побед Гиерона Сиракузского и Ферона Акрагантского. Здесь, в самом блестящем политическом центре Греции, где все культурные тенденции, близкие

Пиндару, выступали обнаженней и ярче, поэт окончательно выработал свою манеру, отточил до совершенства свой стиль: оды сицилийского цикла считались высшим достижением Пиндара и были помещены на первом месте в собрании его эпиникиев (Ол. 1—6, Пиф. 1—3, Нем. 1). Пиндара не смущало, что славословить ему приходилось тиранна: успехи Гиерона были для него достаточным залогом права Гиерона на песню. Оды для сицилийцев Пиндар продолжал писать и по возвращении в Грецию; но кончилась эта связь болезненно — в 468 г. Гиерон, одержав долгожданную колесничную победу в Олимпии, заказал оду не Пиндару, а Вакхилиду (эта ода сохранилась), и Пиндар ответил ему страстным стихотворением (Пиф. 2), где миф об Иксионе намекает на неблагодарность Гиерона, а соперник Вакхилид назван обезьяной. Это означало, что полного взаимопонимания между поэтом и его публикой уже не было.

По возвращении из Сицилии для Пиндара настала полоса самых устойчивых успехов — 475—460 гг. Военно-аристократическая реакция, господствовавшая в большинстве греческих государств после персидских войн, была хорошей почвой для лирики Пиндара; старший соперник его Симонид умер около 468 г., а младший, Вакхилид, слишком явно уступал Пиндару. Около половины сохранившихся произведений Пиндара приходится на этот период: он пишет и для Коринфа, и для Родоса, и для Аргоса (Ол. 13, Ол. 7, Нем. 10), и для киренского царя Аркесилая (Пиф. 4—5, ср. Пиф. 9), но самая прочная связь у него устанавливается с олигархией Эгины: из 45 эпиникиев Пиндара 11 посвящены эгинским атлетам. Но и в эту пору между Пиндаром и его публикой возникают редкие, но характерные недоразумения. Около 474 г. Афины заказывают Пиндару дифирамб, и он сочиняет его так блестяще, что соотечественники-фиванцы обвинили поэта в измене и наказали штрафом; афиняне выплатили этот штраф. В другой раз, сочиняя для Дельфов пеан 6, Пиндар, чтобы прославить величие Аполлона, нелестно отозвался о мифологическом враге Аполлона — Эакиде Неоптолеме; Эгина, где Эакиды были местными героями, оскорбилась, и Пиндару пришлось в очередной оде для эгинян (Нем. 7) оправдываться перед ними и пересказывать миф о Неоптолеме по-новому. Пиндаровское всеприятие и всеутверждение действительности явно оказывалось слишком широким и высоким для его заказчиков.

В поздних одах Пиндара чем дальше, тем настойчивее слышится увещевание к сближению и миру. Эпизод с дифирамбом Афинам, исконным врагам Фив, — лишь самый яркий пример этому. В одах для эгинских атлетов он подчеркнуто хвалит их афинского тренера Мелесия (Нем. 6, Ол. 8, впервые еще в Нем. 5); в Истм. 7 мифом о дорийском переселении, а в Истм. 1 сближением мифов о Касторе и об Иолае он прославляет традиционную близость Спарты и Фив; в Нем. 10 миф о Диоскурах вплетен так, чтобы подчеркнуть древнюю дружбу Спарты

и Аргоса в противоположность их нынешней вражде; в Нем. 11 узы родства протягиваются между Фивами, Спартой и далеким Тенедосом; в Нем. 8 с восторгом описывается, как эгинский Эак соединял дружбою даже Афины и Спарту. Это — последняя попытка воззвать к традициям панэллинского аристократического единения. Конечно, такая попытка была безнадежна. В те самые годы, когда писались эти произведения, Афины изгоняют Кимона, поборника примирения, и переходят к наступательной политике: в 458 г. разоряют дорогую Пиндару Эгину, в 457 г. при Энофитах наносят удар власти Фив над Беотией. Для Пиндара это должно было быть таким же потрясением, как когда-то поражение Ксеркса. Творчество его иссякает.

Пиндар еще дожил до коронейского реванша 447 г., когда фиванцы отомстили победою за Энофиты и выбили афинян из Беотии. Последняя из его сохранившихся од, Пиф. 8 с ее хвалою Тишине, звучит как вздох облегчения после Коронеи, и упоминания о судьбе заносчивых Порфириона и Тифона кажутся предостережением Афинам. Но в этой же оде читаются знаменитые слова о роде человеческом:

Дольщик свежего счастья
В неге широких надежд
Возносится, окрыляясь мужеством,
И заботы его — превыше богатств.
В малый срок
Возвеличивается отрада смертных,
Чтобы рухнуть в прах,
Потрясшись от оборотного помысла.
Однодневки,
Что — мы? что — не мы? Сон тени —
Человек.

(*Пиф. 8, 89—96*);

а другая ода того же времени, Нем. 11, откликается на это: кто и прекрасен и силен, «пусть помнит: он в смертное тело одет, и концом концов будет земля, которая его покроет». Таких мрачных нот в прежнем творчестве Пиндара еще не бывало. Он пережил свой век: через немногие годы после своей смерти он уже был чем-то безнадежно устарелым для афинской театральной публики (Афиней, I, 3а, и XIV, 638а) и в то же время — героем легенд самого архаического склада — о том, как в лесу встретили Пана, певшего пеан Пиндара, или как Персефона заказала ему посмертный гимн (Павсаний, IX, 23). С такой двойственной славой дошли стихи Пиндара до александрийских ученых, чтобы окончательно стать из предмета живого восприятия предметом филологического исследования.

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию перевода од и фрагментов Пиндара (в «Вестнике древней истории» 1972—1974, потом отдельно, М., 1980). Перевод был трудным; если бы кроме научного издания передо мною не было старого учебного издания с раскрытым диалектом и выпрямленным синтаксисом (E. Sommer, 1847), я бы никогда с ним не справился. Главным «путеводителем по Пиндару» была (и остается) книга C. M. Bowra, Pindar. Oxf., 1964. Книгу о Пиндаре хотела написать в последние свои годы М. Е. Грабарь-Пассек (1893—1975), лучший человек из наших классических филологов, с которой я тогда много беседовал; мне хотелось, чтобы эта статья была заменою ее книге.*

ПОЭТ И ПОЭЗИЯ В РИМСКОЙ КУЛЬТУРЕ

1

Поэзия в римской культуре прошла ускоренный путь развития. В IV в. до н. э. авторской поэзии в Риме еще не существовало, Рим жил устной, народной, безымянной словесностью; к I в. н. э. литературная авторская поэзия не только выделилась и оформилась, но и превратилась в такое замкнутое искусство для искусства, которое почти утратило практическую связь с другими формами общественной жизни. На такой переход потребовалось, стало быть, три столетия. В Греции подобный переход — от предгомеровской устной поэзии около IX в. до н. э. до эллинистической книжной поэзии III в. до н. э. — потребовал шести столетий, вдвое больше. Но главная разница в литературной эволюции Греции и Рима — не количественная. Главная разница в том, что римская поэзия с самых первых шагов оказывается под влиянием греческой поэзии, уже совершившей свой аналогичный круг развития, и черты, характерные для поздних этапов такого развития, появляются в римской поэзии уже на самых ранних ее этапах[1].

Динамика литературы и искусства определяется в конечном счете тенденциями к интеграции и дифференциации общества, к его сплочению и его расслоению. В литературе и искусстве всегда сосуществуют формы, служащие тому и другому. Одни явления искусства приемлемы для всех (или хотя бы для многих) слоев общества и объединяют общество единством вкуса (которое иногда бывает не менее социально значимо, чем, например, единство веры). Другие явления в своем бытовании ограничены определенным общественным кругом, и они выделяют в обществе элитарную культуру и массовую культуру, а иногда и более сложные соотношения субкультур. Положение каждой формы в этой системе с течением времени меняется. Так, в греческой поэзии жанр эпиграммы, выработанный в элитарной элегической лирике VII—VI вв. до н. э., в первые века нашей эры становится достоянием массовой поэзии полуграмотных эпитафий; и наоборот, жанр трагедии, оформившийся в VI—V вв. из разнородных фольклорных элементов на почве массового культа аттического Диониса, через несколько веков становится книжной экзотикой, знакомой только образованному слою общества.

[1] Различным аспектам такого своеобразия римской поэзии посвящена большая книга: *Williams G.* Tradition and originality in Roman poetry. Oxford, 1968 — интересное, хотя несколько хаотичное собрание интерпретаций стихотворений и отрывков римских поэтов I в. до н. э.; к нашей теме ближе всего относится гл. 2 — The poet and the community. Ср. как бы дополнение к этой книге: *Williams G.* Change and Roman literature in the early Empire. Berkeley, 1978.

В греческой литературе доэллинистического периода поэзия, обслуживающая общество в целом, и поэзия, обслуживающая только верхний его слой, различались с полной ясностью. Поэзией, на которой сходилось единство вкуса целого общества, был, во-первых, гомеровский эпос (с IX—VIII вв.), во-вторых, гимническая хоровая лирика (с VII в.) и, в-третьих, только в Аттике, трагедия и комедия (с V в.). Поэзией, которая выделяла из этого единства вкус социальной и культурной элиты, была лирика (элегия, ямб, монодическая мелика и такие жанры хоровой мелики, как энкомий и эпиникий). Конфликтов между этими системами вкуса, по-видимому, не возникало. Мы ничего не слышим, например, о том, чтобы в Афинах какой-то слой публики отвергал трагедию или комедию; и если Платон из своего утопического государства изгонял гомеровский эпос, то лишь во имя другой, столь же общеприемлемой литературной формы — гимнической лирики.

Только с наступлением эллинистической эпохи все меняется. Круг потребителей словесности из полисного становится общегреческим, формы передачи и потребления словесности из устных становятся книжными, все перечисленные литературные формы из достояния быта, обслуживающего настоящее, становятся достоянием школы, обслуживающей связь настоящего с прошлым. По одну сторону школы развивается поэзия нового быта, столь досадно мало известная вам, — новеллистические и анекдотические повествования, «эстрадная» лирика (гилародия, лисиодия и пр.), мимическая драма[2]. По другую сторону школы развивается элитарная поэзия каллимаховского типа, экспериментирующая с созданием искусственных новых литературных форм и оживлением малоупотребительных старых. Если до сих пор нарождение и изменение литературных жанров определялось в первую очередь внелитературными общественными потребностями (общегородских и кружковых сборищ, т. е. празднеств и пирушек), то теперь оно определяется иным: нуждами школы (которая тормозит тенденции к изменчивости и культивирует канон) и внутрилитературной игрой влияний, притяжений и отталкиваний (оторвавшейся от непосредственного контакта с потребителем). Такая картина остается характерной и для всей последующей истории поэзии в книжных культурах Европы.

Если сравнить с этой эволюцией социального бытования греческой поэзии эволюцию римской поэзии, то бросается в глаза резкое отличие. Постепенное накопление культурных ценностей, которое потом канонизируется школьной традицией как обязательное для всех, в Риме было нарушено ускорением темпа его культурной эволюции. Когда в III в. до н. э. Рим, не успев создать собственной школьной системы образования, перенял греческую, этим он как бы начал счет своей культурной

[2] Ср.: *Reich H.* Der Mimus. B., 1903, Bd. I—II — сочинение, фантастическое в подробностях, но до сих пор интересное в общих чертах: мощь того низового пласта словесности, к которому принадлежал мим, показана здесь хорошо.

истории с нуля. Между доблестной, но невежественной латинской древностью и просвещенной греческим светом, хотя и пошатнувшейся в нравах, современностью ощущается резкий разрыв, приходящийся на время I и II Пунических войн. Такое представление мы находим у Порция Лицина (конец II в. до н. э.), а ко времени Горация оно уже непререкаемо (знаменитое «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила...» — «Послания», II, 1, 156). Школа греческого образца явилась не наследницей прошлого, а заемным средством для будущего[3]: она не осмысляла то, что и без того все знали, а насаждала то, чего еще никто не знал. Именно поэтому римская школа так легко принимала в программу произведения свежие, только что написанные: сперва «Летопись» Энния, потом «Энеиду» Вергилия. Такая школа не столько сплачивала общество, сколько размежевывала — противопоставляла массе, не прошедшей учения, элиту, прошедшую учение. (Такова, как известно, была роль греческой школы, выделявшей эллинизированную верхушку общества, и на эллинистическом Востоке.) Конечно, постепенно круг публики, прошедшей школу, все более и более расширялся, расплывался, и чем далее это шло, тем более школа приобретала свою естественную культурно-сплачивающую роль. Но это было долгим делом и завершилось разве что к концу I в. н. э.

Опираясь на школу, римская поэзия распространяется в быт и низов, и верхов общества: эти два направления раздельны, как в эллинистической Греции. В римском быте издавна четко различались два сектора, две формы времяпрепровождения — «дело» и «досуг», negotium и otium: первый включал войну, земледелие и управление общиной, второй — все остальное[4]. Почвой для поэзии стал именно «досуг». В Греции такой прочной связи поэзии с «досугом» мы не находим опять-таки до эпохи эллинизма: здесь слово scholē, «досуг» приобрело иное, дополнительное значение — «учение» (и перешло в латинский язык как ludus, «школа», буквально — «игра»). Удельный вес и формы проявления otium'а в римском быту менялись. Лишь постепенно, по мере повышения жизненного уровня в римском обществе для досуга освобождалось все больше места, причем, конечно, в первую очередь в высших, обеспеченных слоях общества. Соответственно с этим постепенно раскрывается римское общество и для поэзии. За долитературным периодом относительной однородности римской словесности следует сперва период формирования поэзии для масс, а потом — поэзии для образованной и обеспеченной верхушки общества: перед нами с самого начала — поэзия разобщенных культурных слоев, из которых каждый по-

[3] О социальной роли античной школы см. классическую работу: *Marrou H. I.* L'histoire de l'éducation dans l'antiquité. P., 1948.

[4] Об этом основоположном для нашей темы понятии см.: *André J.* L'otium dans la vie romaine. P., 1966; здесь прослеживается его история с древнейших времен до эпохи Августа.

своему откликается на запросы римской действительности и опирается на материал, предоставляемый греческими предшественниками. Затем, в неповторимый исторический момент перелома от Республики к Империи, запросы масс и запросы верхушки общества, обращенные к поэзии, совпадают: это — короткая полоса римской классики «золотого века», когда поэзия действительно объединяла, а не разъединяла общество. И наконец, после этого опять наступает разрыв, и поэзия досужего высшего общества продолжает существовать уже по инерции, как «поэзия для поэзии».

Таким образом, перед нами — знакомая периодизация истории римской литературы: эпоха устного творчества (примерно до 250 г. до н. э.), «ранняя римская литература» (ок. 250—150 гг. до н. э.), «литература эпохи гражданских войн» (ок. 150—40 гг. до н. э.), «литература эпохи Августа» (ок. 40 г. до н. э. — 15 г. н. э.), «литература эпохи Империи» (примерно с 15 г. н. э.). Нам предстоит лишь выделить для прослеживания наименее изученный аспект этой истории становления римской литературы.

2

В ранней римской словесности поэзия бытовала только устная и безымянная. Письменность фиксировала лишь деловую прозу: законы и жреческие летописи. Лирическая поэзия была целиком обрядовая (гимны богам, плачи по умершим) и как таковая казалась тоже не художественной, а деловой словесностью. Драматическая поэзия играла лишь подсобную роль при игровых представлениях: одни из этих представлений считались этрусского происхождения («фесценнины», от сельских обрядовых хоровых перебранок), другие — осского («ателланы», от городских комических бытовых сценок), но история их затемнена домыслами позднейших грамматиков, реконструировавших ее по аналогии с историей греческой комедии. Эпическая поэзия была представлена загадочными застольными песнями «во славу предков», исполнявшимися то ли «скромными отроками» (Варрон у Нония, s. v. assa voce), то ли самими пирующими поочередно, т. е. уже по греческому обычаю (Катон у Цицерона, «Брут», 75); так как уже Катон не застал живой памяти о них, то можно считать, что за сто лет до его рождения, около 350 г., их уже не было в быту. Видно, что перед нами более архаический тип бытования песен, чем в гомеровской Греции: певец еще не специализировался, не отделился от слушателей, перед нами скорее Ахилл, который сам себе поет и играет на кифаре («Илиада», IX), чем Демодок, который поет и играет для слушателей, собравшихся на пиру («Одиссея», VII). Образ поэта в римской культуре еще не существует. Первым «писателем с именем» по традиции учебников считается Аппий Клавдий Слепой, ко-

торому приписывались «сентенции», «стихи» и даже «пифагорейское стихотворение», которое будто бы хвалил Панетий (Цицерон, «Тускуланские беседы», IV, 4; несомненно, это позднейшая тенденциозная атрибуция). Видимо, это только значит, что он первый стал собирать и редактировать народные дидактические пословицы в стихах.

Перед римской поэзией такого рода было несколько путей развития. Или здесь, как на древнем Востоке, вообще могло не произойти становления авторской поэзии, и словесность осталась бы безымянна и традиционна; или, как в Греции, соперничество аристократических группировок могло послужить толчком к развитию индивидуальной лирики, а потребности всенародных обрядов — к развитию хоровой лирики или драмы (ludi scaenici вошли в программу Римских игр еще в середине IV в.). Не случилось ни того, ни другого. Римская культура в III в. до н. э. соприкоснулась с греческой культурой ближе, чем прежде, а в греческой культуре этого времени словесность уже расслоилась на элитарную, школьную и низовую. В таком виде она и оказывала решающее влияние на формирование общественного статуса поэзии в Риме. При этом в первую пору самым влиятельным оказался школьный пласт греческой культуры: здесь новые культурные ценности представали в наиболее устоявшемся, компактном виде, удобном для духовного импорта.

Греко-римские контакты были устойчивы и плодотворны задолго до III в. Посредниками были этруски, владевшие Римом в VI в., и Кампания, ставшая римским владением в IV в. В Риме писали письмом, развившимся из греческого, и молились богам, отождествленным с греческими, при Форуме находилось греческое подворье — Грекостасис. Но до поры до времени это были соседские контакты, не выходившие за пределы Италии: греческий мир как целое для Рима не существовал, о поездках и посольствах римлян даже в недалекую материковую Грецию мы почти ничего не слышим. Перемена наступила тогда, когда с Пирровой войной, завоеванием Южной Италии и первым подступом к греческим и карфагенским владениям в Сицилии Римское государство вышло на международную средиземноморскую арену. Здесь греческий язык был интернациональным — а вместе с ним и стоящая за ним греческая культура. Овладение ими стало делом международного римского престижа[5]. Это значило, что такое овладение должно было быть, во-первых, основательным, во-вторых, системным, а в-третьих, так сказать, победительским — не с подобострастием ученика, а с высокомерием хозяина положения. Действительно, в развитии римской куль-

[5] «Римские вожди приобретали превосходство уже тем, что они умели говорить по-гречески и думать по-гречески, тогда как греческим вождям нужны были переводчики, чтобы понимать по латыни... Овладение иностранным языком означало победу римской власти. Даже Полибий и Посидоний не понимали этого и искали объяснения римских успехов в древних римских доблестях» (*Momigliano A.* Alien wisdom: the limits of hellenization. Cambridge, 1975, p. 38—39; здесь же большая библиография прежней литературы о греческом влиянии в Риме).

туры III—II вв. мы наблюдаем все эти черты, и некоторые из них очень существенны для положения римской поэзии.

Основательность овладения греческим языком и культурой видна из того, что в Риме появляются произведения, писанные римскими авторами на греческом языке, — труды Фабия Пиктора и других старших анналистов. Несомненно, к ним сильно прикладывали руку безымянные греческие секретари, однако в том, что эти книги не были переводами с латинской диктовки, а с самого начала писались на греческом языке, по-видимому, ни у кого не возникало сомнений. Это означало, что первые очерки римской истории писались не для римских читателей, а для греческих, точнее — для грекоязычных (как на Востоке книги Манефона и Бероса). Это была пропаганда международного масштаба, имевшая целью убедить политический мир Средиземноморья, что Рим с Энеевых времен принадлежит к его культурной общности. Так освоение греческой культуры с первых же шагов оказывалось освоением напоказ — не из внутренних потребностей римского правящего сословия, а для внешней демонстрации перед соседями.

Системность овладения греческим языком и культурой видна из того, что главным путем к ним стала школа. «Первый римский поэт», по устойчивому представлению античных и позднейших филологов, — это Ливий Андроник, грек из Тарента, раб, а потом вольноотпущенник в доме сенатора Ливия Салинатора (консула 219 г.?), учитель его детей, переводчик «Одиссеи» сатурнийским стихом. Мы видим: сенаторские дети смолоду обучаются греческому языку, это порождает спрос на греков-учителей, по совместительству те берут на себя обучение и латинскому языку, переносят на него опыт преподавания греческого языка — чтение и толкование поэтических текстов, а для этого вынуждены сами готовить латинские поэтические тексты. Выбор текстов диктуется греческой школьной программой: Гомер давно перестал быть образцом для творческого подражания греческих поэтов III в., но в школьном преподавании он оставался альфой и омегой. «Одиссея» была предпочтена «Илиаде», несомненно, потому, что предмет ее должен был казаться ближе римскому читателю: странствия Одиссея, по мнению комментаторов, происходили в том самом Западном Средиземноморье, где теперь возвысился Рим.

Далее напрашивалась мысль по аналогии с греческим героическим эпосом создать римский героический эпос. Сходного фонда мифов о богах и героях у римлян не было, но им это представлялось меньшим препятствием, чем нам: миф переходил в историю незаметно, и предания об Энее, Ромуле и Муции Сцеволе, продолжая друг друга, казались таким же достойным эпическим материалом, как предания об Ахилле и Агамемноне. Так появляются первые оригинальные римские эпопеи: «Пуническая война» Невия (ок. 210 г. до н. э.) и «Летопись» Энния

(180—170-е годы), начинающие повествование с Энея и кончающие событиями своего времени. Ориентировка на Гомера вполне демонстративна и у Невия, и у Энния (с его нововведенным гексаметром и переводными гомеризмами в стиле). Оба поэта начинают воззваниями к Каменам-Музам, а Энний описывает затем вещий сон о том, как в него переселилась душа Гомера. (Идея такого пролога подсказана прологом Каллимаха к «Причинам»: Энний утверждает классическую поэтику эллинистическими средствами[6].) Перед нами несомненная попытка искусственного создания «школьной классики»[7]. Действительно, «Одиссея» Ливия оставалась школьным чтением еще во времена молодости Горация («Послания», II, 1, 69), а Энний сам преподавал по своей «Летописи» (Светоний. «О грамматиках», 1), и еще о времени Августа Марциал пишет: «Энния, Рим, ты любил читать при жизни Марона...» (V, 10, 7).

Однако этим не исчерпываются общественные функции первых римских эпопей. Они не только сплачивали общество, но и размежевывали, выделяя воспеваемую социальную верхушку. Начинаясь с мифологических времен, эти поэмы ориентировались на школьный эпос, но, заканчиваясь событиями ближайшей современности, они ориентировались на панегирик. Панегирический жанр был знаком Риму и по речам над покойниками, и по защитительным апологиям в судах (реже в народных собраниях); теперь он облекался в стихи, рассчитанные уже не на время, а на вечность. Об Эннии мы знаем (Авл Геллий, XVII, 21), что он довел свою «Летопись» в 12 книгах до 196 г., а потом постепенно добавил к ней еще 6 книг — в частности о победе своего покровителя М. Фульвия Нобилиора над этолийцами при Амбракии в 189 г., где он сам присутствовал в его свите; и знаем, что одно из его малых сочинений называлось «Сципион», а другое «Амбракия». Предполагается, что эта «Амбракия» была претекстой, трагедией на римскую тему; в этом малопопулярном жанре еще виднее раздвоение тематики между героико-мифологической и панегирической установкой — сохранившиеся заглавия относятся или к заведомо полусказочной древности («Ромул» Невия, «Сабинянки» Энния), или к только что одержанным победам (кроме «Амбракии» — «Кластидий» Невия). Легко представить, что в соперничестве этих двух установок все выгоды чем дальше, тем больше оказывались на стороне последней. О поэмах, посвященных римской древности, мы больше ничего не слышим вплоть до «Энеиды» («Летопись» написал трагик Акций, но содержание ее загадочно). Поэмы же, воспевающие очередные современные победы, продолжали усердно пи-

---

[6] Эллинистическая выучка Энния — тема, все больше раскрываемая филологией XX в. Ср., например, главу «Энниевская традиция» в кн.: *Newman J. K.* Augustus and the new poetry. Bruxelles, 1967.

[7] Так потом в эпоху романтизма иногда искусственно создавалась даже «народная классика», например в «Краледворской рукописи» или в «Калевипоэге» Крейцвальда.

саться: известно об «Истрийской войне» (129 г. до н. э.) Гостия, о «Галльской войне» Фурия (то ли Фурия Анциата, конец II в. до н. э., то ли Фурия Бибакула, середина I в. до н. э.), о «Секванской войне» Варрона Атацинского (ок. 55 г. до н. э.)[8]. Так постепенно намечалась самая простая и грубая форма использования поэзии в римской общественной жизни: славословие событиям и лицам текущей политической истории, нечто вроде обязательных од, которыми откликалась на современность европейская (и русская) поэзия XVII—XVIII вв. Мы увидим, что к I в. до н. э. такая функция оказывается уже четко осознанной.

Круг публики, на которую рассчитывала такая панегирическая словесность, был, по-видимому, неширок. В школах продолжали держаться Ливия да Энния, вне школ спроса на поэтические книги, как кажется, еще вовсе не существовало: поэты писали, очевидно, лишь в угоду прославляемому покровителю (или прямо по его заказу). У панегирических стихов был, разумеется, и спутник — панегирик наизнанку, инвективные стихи; но в условиях римского общественного быта III—II вв. до н. э. им труднее было существовать. История о том, как Невий пустил (в комедии?) знаменитый двусмысленный сенарий «(Злой) Рок дает Метеллов Риму в консулы», а Метеллы ответили не менее знаменитым недвусмысленным сатурнием «Будет взбучка поэту Невию от Метеллов», надолго запомнилась потомству. Время бурного расцвета политического срамословия в эпиграммах наступит лишь в пору гражданских войн, при Катулле и Кальве.

Третья особенность — то, что мы позволили себе назвать римским высокомерием в освоении греческой словесности, — больше всего выступает в отношении общественных верхов не к школе, а к сцене. Та же забота о международном престиже Рима, о которой говорилось выше, побуждала город и внешне приобрести облик, достойный мировой столицы. Рим обстраивается греческими храмами, учреждает новые празднества по греческому образцу, и в программе этих празднеств театральные представления занимают все больше места. Цель этого праздничного блеска двоякая: во-первых, поддержать славу новой столицы перед греческим миром и, во-вторых, ублажить широкие массы населения, утомленного тяжелыми войнами. Это был тот самый праздничный, публичный «досуг», о котором говорилось выше.

Ни о какой духовной эллинизации римской правящей знати еще нет и речи: греческий театр для нее не часть внутреннего мира, а лишь предмет роскоши, рассчитанный на иностранцев и чернь. Для себя аристократия сохраняет строгий древнеримский человеческий идеал, mos maiorum, в котором нет места греческим забавам. Вплоть до поколе-

[8] Подавляющая часть римской поэзии, особенно ранней, до нас дошла лишь в упоминаниях и фрагментах (впервые научно изданных Э. Беренсом: Fragmenta poetarum Romanorum. Lipsiae, 1886); без них нельзя представить подлинной картины римской литературы. Ср.: *Bardon H.* La littérature latine inconnue. P., 1952—1956, I—II.

ния Теренция и Сципиона Эмилиана мы не встречаем упоминаний о сенаторах не только как о сочинителях, но даже как о зрителях театральных представлений. Когда Риму понадобилось первое историческое сочинение, этим занялся сенатор Фабий Пиктор, но когда понадобилось первое сценическое представление не старинного этрусского, а новомодного греческого образца, оно было поручено вольноотпущеннику Ливию Андронику, и когда для умилостивительного моления Юноне Авентинской потребовалось сочинить новый гимн по образцу греческого парфения — дело, гораздо более идеологически ответственное, но тоже зрелищного характера, — то и это сделал вольноотпущенник Ливий Андроник. Поэт выступает наемным исполнителем поручений эдила, устраивающего зрелище, не более того: актеры берут на себя игровую часть, поэт словесную, причем публика еще плохо понимает, что в словесной части можно и чего нельзя делать, и старший актер от своего лица объясняет ей в прологе что к чему (Амбивий Турпион в «Самоистязателе» Теренция). Первые слухи о том, что сенаторы снисходят до внимания к драматургии, стали распространяться лишь при Теренции и сразу выросли в скандальные преувеличения, дошедшие и до доверчивых грамматиков-биографов (знатные друзья помогают-де Теренцию сочинять комедии — «Самоистязатель», 25; «Братья», 15), а Теренций отвечал на них с очень кокетливой уклончивостью, понимая, как это должно усилить внимание публики к его произведениям.

Парадоксальным образом такое высокомерное отношение сенаторских верхов к новым формам поэзии оказалось решающе важным для всего последующего расцвета римской литературы: благодаря ему она развилась как литература на латинском языке[9]. В самом деле, если бы греческое влияние в Риме утвердилось сразу как аристократическая мода, то римские писатели, скорее всего, с самого начала стали бы писать на готовом греческом литературном языке — как 400 лет спустя писали по-гречески и сириец Лукиан, и римлянин Элиан. Но сценические жанры, обращенные к широкой публике, не знающей греческого языка, поневоле должны были пользоваться латинским языком, доводя его до литературности, и когда на следующем этапе литературной истории римские сенаторы сами снизошли до поэтических занятий, они уже располагали для этого достаточно разработанным латинским литературным языком.

Другой парадокс заключался в том, что массовыми жанрами ранней римской сцены оказались те, которые в самой Греции уже перестали быть массовыми и сценическими, а остались лишь школьными и книжными — трагедия и комедия. В самом деле, греческая Новая комедия заканчивает свой цикл развития примерно к 250 г. до н. э. (как

[9] Ср.: *Аверинцев С. С.* Римский этап античной литературы. — В кн.: Поэтика древнеримской литературы. М., 1989.

раз к тому времени, когда первые драмы появляются в Риме), а греческая трагедия перестает развиваться еще раньше, оставаясь лишь экспериментальной забавой «плеяды» александрийских книжников (Ликофрон, Александр Этолийский и др.) и им подобных. Разумеется, и трагедии, и комедии классиков продолжают время от времени ставиться на сцене, однако основу репертуара составляют уже не они, а различные формы мима. Рим переходит к такому репертуару лишь через полтора столетия. Отчасти это — естественное отставание молодой культуры, поспевающей за своим меняющимся образцом, отчасти же — просто недостаток культурных сил в раннем Риме. Ливию Андронику приходилось одновременно быть и учителем сенаторских детей, и стихотворцем, и актером в собственных пьесах (Ливий, VII, 2); Эннию — и учителем, и стихотворцем; Плавту — и стихотворцем, и актером[10]. Таким образом, школьное и сценическое освоение греческой поэзии скрещивались: из драматических жанров на сцену попадали прежде всего те, которые были апробированы школой, — происходила, так сказать, сценическая реанимация литературной драмы.

Это давалось не без труда: греческая драма, попадая на римскую сцену, должна была перестраиваться для удобства восприятия неподготовленной римской публики. Сюжеты греческой трагедии и комедии были для римской театральной толпы материалом незнакомым и необычным: мир греческих драм воспринимался римлянином как далекая экзотика. Фон трагических мифов, где для грека каждое имя и название было окружено ореолом ассоциаций, был для римского зрителя неопределенным «тридесятым царством»: римляне смотрели на трагедии о Персее и Агамемноне, как смотрели бы греки на представления об ассирийских царях. Фон комедийных ситуаций с их традиционными фигурами хитрых рабов, изящных гетер, ученых поваров и льстивых параситов казался жителю полукрестьянского Рима таким же экзотичным, а комедиографы еще более подчеркивают условность этого мира («здесь, в Греции, так водится...»), оттеняя ее мелкими римскими реалиями — упоминаниями о римских обычаях, римских чиновниках и пр. Привычку к новым жанрам приходилось поддерживать сравнительно однородным материалом, поэтому тематика римских трагедий значительно однообразнее, чем греческих: почти половина известных сюжетов принадлежит к циклу мифов о Троянской войне и о судьбе Атридов (несомненно, в память о троянском происхождении римского народа). Можно думать, что здесь, в трагедиях, пошла в ход практика контаминации: имея перед собой несколько греческих пьес на один и

[10] Было бы любопытно узнать, не намечалось ли здесь расхождение между «литераторской драматургией» и «актерской драматургией», не раз возникавшее в других театральных культурах, например в английской елизаветинской драме; общее впечатление говорит за это, но, конечно, достаточными сведениями мы не располагаем.

тот же сюжет, римский драматург легко мог соблазниться перенести эффектную сцену из «Электры» Софокла в «Электру» Еврипида и пр.; а потом уже эта практика могла перейти в менее податливые комедийные сюжеты. Цель, по-видимому, всегда была одна: усилить, утрировать трагизм и комизм греческих образцов, чтобы они вызывали у публики не недоумение, а должную скорбь или смех.

В целом вкус римской театральной публики[11] не пользовался хорошей славой: твердо считалось, что трагедии он предпочитает комедию (это обыгрывается Плавтом в прологе к «Амфитриону», которого он называет «трагикомедией»), а комедии — гладиаторский бой или упражнения канатоходцев (об этом свидетельствует Теренций в прологе к «Свекрови», которая дважды проваливалась, не выдержав такого соперничества). Конечно, в этом образе есть преувеличение: в тех же прологах Теренция на суд публики выносятся весьма тонкие литературные споры, сюжет строится гораздо сложнее и богаче неожиданностями, чем у Плавта, — видимо, театральный опыт, накопившийся за поколение между Плавтом и Теренцием, много дал не только авторам, но и зрителям. Однако еще при Августе Гораций, объясняя бесперспективность драматических жанров («Послания», II, 1), ссылается на то, что народ требует от них только зрелищного эффекта: от комедий — драк (ср. рассказ Полибия, XXX, 14, о преторе Аниции, современнике Теренция), а от трагедий — пышных триумфальных шествий. Другой крайностью народного вкуса был, по-видимому, растущий спрос на дидактическую сентенциозную мудрость[12]: можно думать, что этим объяснялась (несомненная все же) популярность Теренция и что именно это породило на следующем этапе такое странное явление, как мимы Публилия Сира, по сюжетам, по-видимому, не отличавшиеся от массовой продукции этого жанра, но насыщенные таким множеством нравственных сентенций (одностишиями, в подражание Менандру), что из них составлялись целые сборники, в искаженном виде дошедшие и до нас.

Общей чертой всех этих подходов к литературе в III—II вв. до н. э. было то, что общественное положение поэта оказывалось приниженным. В греческой полисной культуре поэт-сочинитель (в отличие от аэда и рапсода) не был профессионалом, песни в застольях и афинские драматические представления были, в терминологии нашего времени, «самодеятельностью»[13]: известная автоэпитафия Эсхила (АР, Арр, II, 17, Куньи) упоминает его доблесть при Марафоне, но не упоминает его поэтических заслуг. Наемнический профессионализм поэта намечается в истории греческой культуры лишь дважды: при дворах тираннов V—IV вв. (вспомним пародический образ поэта-попрошайки в «Птицах» Аристо-

[11] О римской публике трех эпох (Республика, время Августа, Ранняя Империя), театральной и литературной, см.: *Guillemin A. M.* Le public et la vie littéraire à Rome. P., 1937.

[12] См.: *Kroll W.* Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart, 1924, Kap. 4; *Williams G.* Tradition and originality..., ch. 9. Moralizing and poetry.

фана, 904—952) и при дворах эллинистических царей с III в.; но и то, к нашему удивлению, в эллинистических эпиграммах доримского времени мы не находим насмешек над двойственностью положения поэта, друга богов и раба своих покровителей.

В Риме же поэт появляется сразу профессионалом, сразу пришельцем и, соответственно, лицом низкого социального статуса. Вольноотпущенниками были Ливий Андроник, Цецилий Стаций, Теренций Афр, потом Публилий Сир; сыном вольноотпущенника был трагик Акций; из нелатинских окраин происходили Невий (с его «кампанской гордыней»), Плавт (из апеннинской Умбрии), Энний (из Калабрии, говоривший, что у него «три души» — греческий язык, оскский и латинский) с его племянником Пакувием. Им, выходцам из смешанного населения, легче было стать посредниками между римской и греческой культурой. Поэты и актеры считались ремесленниками, обслуживающими сценические представления, и были организованы в «коллегию писцов и лицедеев» (Фест, 333) при авентинском храме Минервы — «в память Ливия (Андроника), который и сочинял пьесы, и играл», поясняет Фест. Об этой коллегии упоминается и позднее, в эпоху трагика Акция (Валерий Максим, III, 7, 11) и, по-видимому, в эпоху Горация («Сатиры», I, 10, 36); судя по этим упоминаниям, она по-прежнему объединяла преимущественно драматургов и к создателям «большой литературы» отношения не имела.

Интонации обращений поэтов к публике соответствуют такому их общественному положению: они заискивают и смотрят снизу вверх. Плавт старается ввернуть в свои прологи комплимент победоносному римскому народу («Касина», «Канат», «Амфитрион»); Теренций, сводя литературные счеты, приглашает зрителей быть верховными судьями; Энний в «Сципионе» обращается к адресату «О непобедимый Сципион!» и «Какую статую, какую колонну воздвигнет римский народ, чтобы возвестить о твоих подвигах, Публий?» (фр. 475—476, Беренс). На фоне такого реального положения поэтов в обществе парадоксально звучит традиционный величаво-жреческий тон их эпических зачинов (почти как у пародийного аристофановского поэта), когда и Невий, и Энний начинают свои поэмы по гомеровскому образцу обращением к Каменам-Музам[14]. (Это — любопытное наслоение противоречивых традиций: когда Энний рассказывает, что в него переселилась Гомерова

[13] Как известно, этот аспект усиленно подчеркивался советскими теоретиками в пору опытов театрального обновления 1920-х годов. См.: *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И.* История европейского театра: Античный театр, театр эпохи феодализма. М.—Л., 1931.

[14] История самоощущения римских поэтов и отношения поэта к обществу — главный предмет классической статьи: *Klingner F.* Dichter und Dichtkunst im alten Rom.— In: *Klingner F.* Römische Geisteswelt. 3. Aufl. München, 1956, S. 142—172. Вторая сторона темы, отношение общества к поэту, прослеживается Клингнером более бегло.

душа, то он подражает прологу Каллимаха к его «Причинам», как Каллимах, в свою очередь, прологу Гесиода к «Феогонии»; но Энний это делает во славу Гомера, Гесиоду и Каллимаху враждебного, и подкрепляет авторитетом Пифагора, Каллимаху, по-видимому, безразличного.) Такое самовеличание поэта-клиента выглядит театральной ролью, разыгрываемой в угоду покровителю и заказчику: разница между комедией для массового зрителя, панегириком для знатного покровителя и эпосом для школьной пропаганды оказывается не столь уже велика.

3

Новый период развития римской поэзии начинается приблизительно с поколения Сципиона Эмилиана и Лелия, около 150 г., и продолжается до времени Юлия Цезаря. Это время, когда общественные верхи перестают быть высокомерными распорядителями чуждой им поэтической культуры и становятся усердными ее потребителями и осторожными подражателями. Римская сенатская аристократия впервые видит в греческой культуре ценность для себя, а не для других, средство внутреннего совершенствования, а не внешнего блеска. Конфликт начала II в. между Катоном, по-прежнему считавшим, что у греков нужно учиться практическому опыту, но без идейных компромиссов («прочитывать, но не зазубривать» их сочинения. — Плиний Старший, XXIX, 14), и Сципионом Старшим, который своим поведением, аффектировавшим героическое благородство и подражавшим Александру Македонскому, утверждал новый для Рима гуманизированный человеческий идеал, — этот конфликт был решен следующими поколениями в пользу Сципиона.

Греческий язык и знакомство с образцами греческой словесности стали почти обязательны для римского сенатора: Гай Марий, не знавший по-гречески, был в своем поколении уже не правилом, а (отчасти демонстративным) исключением. Грамматические школы с обучением греческому языку, по-видимому, перестают быть редкостью, и грамматики ведут занятия не на дому у своих сенаторов-покровителей, а в собственных училищах: не учителя идут к ученикам, а ученики стекаются к учителям. Вслед за школами с обучением греческому языку появляются школы с обучением латинскому языку (Л. Плотий Галл, конец II в.) и уже в следующем поколении укрепляются настолько, что Элий Стилон, начинатель латинской филологии, ведет в своей школе не только учебную, но и научную работу. Продолжением грамматических школ становятся риторические, обучающие не пассивному, а активному владению греческим выразительным словом; вслед за греческими риторическими школами опять-таки появляются латинские и уже к 92 г. укрепляются так, что цензоры Л. Красс и Гн. Агенобарб запрещают их

безрезультатным эдиктом (Светоний. «О грамматиках», 25). (Это был эпизод общественной борьбы: в сенаторском сословии владение приемами красноречия было наследственным опытом, поднимавшиеся в гражданских войнах новые общественные слои овладевали ими в школах, этого и пытались их лишить.)

В целом можно считать, что сенаторское сословие и верхний слой всаднического уже представляют собой читающую публику, готовую для восприятия греческой книжной словесности и латинской, складывающейся по греческому образцу. Латинская проза — красноречие, историография, популярно-научная и популярно-философская литература — переживает при Цицероне общеизвестный расцвет, почвой для которого явилась именно эта публика, уже не только слушающая, но и читающая. До Цицерона книжное дело в Риме обслуживало только школу — при Цицероне появляется Аттик, в книжной мастерской которого (Непот, «Аттик», 13) переписываются на продажу сочинения Цицерона и других злободневных прозаиков; а за Аттиком следуют и другие[15]. Это значит, что «естественная» в эпоху рукописных книг форма распространения текстов, когда каждый переписывал заинтересовавшую его книгу сам для себя, частично уступает место более рискованной, рассчитанной на достаточно обеспеченный общественный спрос. В следующем поколении Гораций будет говорить о литературной роли книжных лавок, как о вещи общеизвестной («Послания», I, 20, 2; «Поэтика», 373). Но покамест речь шла о жанрах, как бы дозволенных для образованного сенатора и прежде. Место поэзии в этом литературном оживлении было несколько иным.

Основным культурным событием новой эпохи было освоение досуга (otium) в частном быту. С повышением жизненного уровня в римском обществе «досуга» у человека становилось все больше. Традиционным заполнением этого вакуума было расслабление в застольных и иных забавах. Новым способом заполнения досуга стало чтение, размышление и беседы на нравственные темы: уже Сципион Старший будто бы говорил, что он «на досуге меньше всего бывает досужим» (nunquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus. — Цицерон. «Об обязанностях», III, 1). В этом досуге вырабатывались две новые категории, дополнявшие традиционную систему ценностей римской идеологии (pietas, fides, gravitas, constantia...), — humanitas и urbanitas. «Человечность», humanitas, была свойством внутренним, воспитывалась раздумьями и попытками познать себя и ближнего; «столичность», urbanitas, была свойством внешним — обходительностью, изяществом, остроумием, она воспитывалась чутьем и опытом, и одним из пособий в этом самовоспитании была

[15] Основополагающими трудами о книге в античной жизни остаются: *Birt Th.* Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur. B., 1882; Idem. Das Buchrolle in der Kunst. Leipzig, 1907; ср.: *Борухович В. Г.* В мире античных свитков. Саратов, 1976. Гл. 10.

поэзия. Красноречие и историография как литературная форма аристократического *negotium*'а допустили рядом с собою поэзию как литературную форму аристократического *otium*'а.

Важно и то, что после покорения Македонии, Греции и установления римского контроля над эллинистическими государствами контакт римлян с греческой словесностью стал более непосредственным. Теперь это были не только уроки школы с ее отстоем культуры прошлого, но и прямые впечатления от культуры настоящего — от александрийской ученой и светской поэзии для образованных верхов, от эстрадных мимодий и мимологий для необразованной массы. И то и другое воспринимались особенно живо, потому что и на римской культурной почве разрыв между более досужими общественными верхами и по-прежнему недосужей полуобразованной массой стал сильнее. Это было одним из проявлений морально-политического кризиса: разрушалось то ощущение единства свободного гражданства, которым держался Рим в раннереспубликанскую эпоху и отчасти еще в эпоху больших завоеваний. Трагедии Энния и комедии Плавта еще могли иметь успех у всех слоев зрителей, но уже комедии Теренция встречали живую поддержку в кружке Сципионов и холодный прием у театральной толпы. В предыдущем периоде перед нами был народ, свысока питаемый импортной драмой по греческому образцу, и сенатское сословие, с виду блюдущее староримскую чистоту вкуса; теперь перед нами народ живет все той же словесностью, но сенатское сословие начинает вырабатывать себе свою собственную, и это разделяет их как никогда прежде.

Поэзией для массы остается поэзия сценическая: трагедия и комедия. Трагедия, менее популярная в массах с самого начала, к концу нашего периода вовсе сходит на нет, а перед этим долгое время держится только талантом последнего римского трагедиографа Луция Акция. В области же комедии перед нами проходит быстрая смена господствующих жанров: комедию-паллиату, переводную с греческого (ок. 235—160 гг.) оттесняет комедия-тогата на специфически римском материале (ок. 160—75 гг.), с тогатой соперничает литературная ателлана (ок. 100—75 гг.), а их обеих вытесняет мим (к 50-м годам до н. э. — почти безраздельно). Памятники этих жанров сохранились лишь в мелких отрывках, сюжеты во всех разрабатывались, как кажется, очень похожие, поэтому представить себе смысл такой эволюции трудно. Видна лишь основная тенденция: комедия освобождается от литературных форм, навязанных школой, и возвращается к более простым и народным. Условно-греческий материал и заемно-греческая форма паллиаты уступают место латинскому материалу тогаты и италийской форме ателланы с ее четырьмя стандартными масками; а затем и то и другое растворяется в миме, поэтика которого вовсе интернациональна и полуфольклорна. Тот же путь и в той же обстановке социально-культурной поляризации был проделан прежде, в эпоху эллинизма, и греческой комеди-

ей, от аттической «новой» вернувшейся к миму доаттического образца. Влияние этого греческого мима на латинский (не через книги, а через непосредственные зрительские впечатления римлян и через опыт сценических дел мастеров, вывозимых из греческих стран в Рим) не подлежит сомнению. Судя по скудным отрывкам эллинистических мимов, форма их сценариев воспринималась как нелитературная, как сырой материал для сценической игры; видимо, таков был и римский мим, несколько веков существования которого оставили нам ничтожно мало отрывков. То, что сохранилось (не считая сентенций Публилия Сира), — это почти исключительно тексты Децима Лаберия (время Цезаря) — видимо, этот автор пытался вновь возвысить мим до литературной поэзии, но остался одинок, и Гораций («Сатиры», I, 10, 6) отказывается считать его мимы за поэзию.

Поэзией не для массы и не для образованных сословий оказывается поэзия эпическая. Школа в ней больше не нуждается: она имеет своих Ливия и Энния, и чем они становятся старше, тем дороже. Сенаторы же, к которым эпос обращается своей панегирической стороной, хотя и принимали благосклонно поэмы вроде «Истрийской войны» и «Галльской войны», хотя и побуждали греческих клиентов сочинять такие поэмы даже для внеримских читателей (как Цицерон — Архия), хотя и сами сочиняли поэмы себе в честь (как тот же Цицерон — «О своем консульстве»), однако все это не обеспечивало жанр читателями. Видимо, дальше прославляемого дома эти поэмы не шли и рассматривались свысока (как подносная «шинельная поэзия» в России XIX в.). Монументальный эпос на некоторое время перестает быть жизненной формой римской поэзии и продолжает существовать только по традиции.

Поэзией для образованных сословий становится новый в Риме жанр — сатура (сатира). Первые образцы его предложил все тот же неутомимый новатор Энний: создавая монументальную «Летопись» как памятник римского negotium'a, он одновременно сочинял и сатуры как пособие для римского otium'a. Переломом, однако, стало в следующем поколении творчество Луцилия: он первым сосредоточился исключительно на жанре сатур, превратив этот otium в свой negotium. Примечательно, что первым же вопросом, вставшим при появлении нового жанра, стала проблема читателя: для кого сочиняет Луцилий, если не для школы и не для сцены? Луцилий отвечает: для читателей книг, но не для самых ученых и деловитых, а для средних, общеобразованных (фр. 588—596 из ранней XXVI книги: «Не хочу, чтобы читал меня Персий, — пусть читает Децим Лелий» или, в другом варианте, «Юлий Конг»; имена эти, к сожалению, говорят нам меньше, чем говорили первым читателям).

Главная новизна сатуры состояла в том, что negotium был делом общим и строил литературные произведения вокруг общепринятых тем и идей, а otium был делом личным и строил произведения вокруг инди-

видуальных ассоциаций. Поэт представал не как временное воплощение вечного жанра (так Гомер и его перевоплощение — Энний были лишь олицетворением эпоса), а как творец, на глазах у читателей создающий из текучей неопределенности неканонизованного материала произведение нового жанра. Такой образ поэта включал не только «божественный дух и уста, вещающие великое» (Гораций. Сатиры, I, 4, 44), но и все подробности его характера, облика и жизни: именно этим запомнился Луцилий своим читателям («он поверял свои тайны книгам, как верным друзьям... поэтому жизнь старика представала в них воочию, словно на картине, посвящаемой богам». — Там же, II, 1, 30—34). Образцом для Энния и Луцилия при создании римской сатиры был эллинистический жанр «смеси» (symmicta, atacta, lepta), развившийся в результате перенесения в поэзию опыта прозаических диалогов и диатриб с их нарочитой прихотливостью диалектического движения мысли[16]; в «высокой» эллинистической литературе этот жанр был представлен «Ямбами» Каллимаха, в низовой — диатрибами Мениппа Гадарского (в следующем после Луцилия поколении ученый Варрон в педантическом эксперименте попытался воспроизвести даже форму этих «Менипповых сатир» — смесь прозы и стихов); но, как кажется, такой яркой демонстративности организующего образа автора в этих греческих образцах не было. Она появляется лишь в римской сатире, и появляется потому, что здесь ее опорой служит утверждение в поэзии голоса индивидуального «досуга» рядом (и в противовес) с голосом общественного «дела».

Греческая поэтическая диатриба с ее текучей аморфностью не была канонизованным жанром словесности — наоборот, она своим существованием как бы оттеняла твердость и устойчивость канонизованных жанров. Римляне с нею познакомились, конечно, не через школу, а через непосредственный контакт с современным греческим литературным бытом. При этом историческое место диатрибы в развитии греческой словесности и сатуры в развитии римской оказалось совсем различным. Эллинистическая диатриба была в основе своей пародична: это была смесь элементов, заимствованных из жанров, уже прошедших большой путь развития и начинающих окостеневать или разлагаться. Римская же сатура была смесью элементов таких жанров, которые еще были неизвестны в Риме и развитие которых на римской почве было еще в будущем. Поэтому эллинистическая диатриба не имела, по существу, дальнейшего развития: в стихотворной форме она скоро отмерла, а в прозе она сохраняла свою жанровую аморфность почти неизменной вплоть до конца античности.

Римская же сатура стала истоком сразу нескольких новых в Риме поэтических жанров: дидактические и литературно-полемические мо-

[16] Эллинистическое происхождение римской сатиры (вопреки знаменитым квинтилиановским словам satura tota nostra est) общепризнано после работы. *Puelma Piwonka M.* Lucilius und Kallimachos. Frankfurt a. M., 1949.

тивы выделились в жанр дидактической поэмы (начиная с «Гедифагетики» Энния, затем переходя к все более серьезному материалу в историко-литературных поэмах Порция Лицина и Акция, и наконец, скрестившись в высоком эпосе Лукреция с «ученой поэмой», о которой речь дальше). Любовные и автобиографические мотивы выделились в лирические жанры («преднеотерическая» поэзия Левия и кружка Лутация Катула). А то, что осталось, т. е. популярно-этические рассуждения с критикой современных нравов, образовало новый жанр, достаточно четкий и по содержанию, и по форме, — классическую стихотворную сатиру Горация, Персия и Ювенала.

Из всех этих новых литературных форм наиболее важными для самоопределения поэзии в системе римской культуры были формы лирические: в них индивидуалистическая окраска «досужего» мира выступала еще определеннее, чем в сатуре. Эти лирические формы складывались опять-таки под влиянием греческой поэзии, и опять-таки не классической, усваиваемой через школу, а живой, усваиваемой через непосредственный контакт. Здесь было два пути влияния. На уровне «высокой» поэзии это было освоение жанра эпиграммы: не входя в школьный канон, он ощущался достаточно традиционным и в то же время изысканным и светским. В римской поэзии на нем сосредоточились Лутаций Катул, Валерий Эдитуй, отчасти Порций Лицин (а до них — все тот же Энний в знаменитой автоэпитафии), иногда называемые, достаточно условно, «поэтами кружка Лутация Катула». На уровне низовой поэзии это было освоение неведомых нам александрийских эстрадных песен, лирических и эротико-мифологических; в римской поэзии на этом сосредоточился Левий, чьи открывки «Эротопегний» обнаруживают удивительное разнообразие неуклюже-песенных размеров и манерно-нежного стиля; а потом едва ли не отсюда пошла мода на любимый неотериками 11-сложный фалекиев размер, в книжной греческой поэзии довольно редкий. Обе эти струи сливаются на исходе нашего периода в творчестве неотериков: в корпусе Катулла фалекии (среди других полиметров) составляют начальный раздел, эпиграммы — заключительный раздел, и поэтика их очень различна: эмоционально-рефренная в первом случае, рассудочно-пуантная во втором (что особенно видно, когда в полиметрах и эпиграммах разрабатываются одни и те же темы)[17].

Наряду с этой разработкой новых лирических жанров поэзия образованной элиты переосмысляет старые, эпические. Если прежние анналистические поэмы писались для пропаганды в массах и для угождения знатным покровителям, то теперь досужие аристократы сочиняют маленькие мифологические и дидактические поэмы (опять-таки по алек-

[17] Эта резкая разница поэтики «полиметрического» и «эпиграмматического» Катулла все больше проясняется после работы: *Weinreich O.* Die Distichen des Catull. Tübingen, 1926.

сандрийским образцам), не имеющие никакого отношения к res romana (это не negotium, а otium!) и предназначенные лишь для щегольства собственной ученостью и вкусом в кругу равных ценителей. Мифология давно разрабатывалась в римской поэзии (на ней держался жанр трагедии), но до сих пор эти произведения рассчитывались на публику, не читавшую греческих образцов, а теперь — именно на тех, кто может оценить точность передачи или изящество отклонения от подлинника. Противопоставление нового эпоса старому было программным: когда Катулл (№ 95) прославляет «Смирну» своего друга Цинны, то не упускает случая попутно выбранить поэта-анналиста Волузия и припомнить александрийскую неприязнь к большому эпосу Антимаха. Не обходилось без неувязок: культ аристократической небрежности импровизированных «безделок» (Катулл, № 50) не согласовывался с культом ученой усидчивости над трудными поэмами, и стихотворцам приходилось менять маску на ходу. Новомодным эпосом развлекались не только такие откровенные эстеты, как Катулл и Цинна с их друзьями: Цицерон, порицатель этих «подголосков Евфориона» («Тускуланские беседы», III, 45), в молодости написал и «Главка», и «Альциону», и перевод Арата, высоко почитаемого в Александрии.

Новомодный эпос не обязательно был сжат и темен: к его потоку принадлежали и перевод «Аргонавтики» Варрона Атацинского, и даже, возможно, перевод «Илиады» Матия. Крупнейшим художественным достижением в этой области осталась поэма Лукреция «О природе вещей»: ее дидактическое содержание подсказано эллинистической модой, ее языкотворческие эксперименты — вполне в духе современников-неотериков, круг ее читателей — заведомо узкий и избранный, посвятительные обращения к Меммию свободны от клиентской комплиментарности, а исключительной силы пафос, не имеющий равных в греческой поэзии, — это пафос отвращения к общественной жизни, эпикурейского ухода от negotium к otium. Парадокс: эпикурейство больше всего убеждало избегать страстей, а Лукреций проповедовал его в поэме со страстностью, которая стала знаменитой. Это — от несовпадения культурных традиций: в философии его образцом был Эпикур, а в поэзии — старый Эмпедокл, в Греции почти забытый.

В предыдущем периоде существования римской поэзии она не была включена в житейские темы: ни историко-героический эпос для школы, ни мифологические и вымышленные сюжеты для сцены не имели никаких точек соприкосновения с повседневной римской действительностью. Только освоение «досуга» позволило ей обратиться к современному римскому материалу во всей его широте. Но оно же придало этому обращению известную односторонность — «досуг» противополагался «делу», и поэзия досуга оказывалась критической по отношению к «делу». Греческая эллинистическая поэзия в подавляющем большинстве образцов была безмятежной; подражающая ей римская поэзия II—I вв. — вы-

зывающе воинствующей. Сатира с самого начала берет своим материалом худые стороны человеческой (т. е. общественной) жизни: «О, заботы людей, о сколько в делах их пустого!» (Луцилий, фр. 9). Сатирик смотрит на общественную жизнь извне, как досужий посторонний человек; по существу, таков же и Лукреций, предлагающий эпикурейцу смотреть на жизнь, как на бурное море с достигнутого берега (II, 1—14). Но для сатирика носитель худого — все же третье лицо, «он». В лирике, выделившейся из сатиры, положение сложнее. Здесь также сколько угодно инвектив против третьих лиц — сборник Катулла пестрит такими бранными стихотворениями. Но наряду с этим Катулл столь же готовно приписывает такие традиционные недостатки, как распущенность, легкомыслие, тщеславие и пр., самому себе, выставляет их напоказ, бравирует ими; для него носитель худого — не только «он», но и «я» (ср. державинское: «Таков, Фелица, я развратен, но на меня весь свет похож...»). В какой мере это было подготовлено самоописаниями Луцилия, не совсем ясно; во всяком случае, непривычных читателей это вводило в большой соблазн, и отсюда являлась неприязнь к неотерикам со стороны такого судьи, как Цицерон. Этот антиобщественный пафос поэзии, выворачивающей наизнанку все традиционные римские ценности, противостоял общественному пафосу прозы Цицерона, Цезаря и Саллюстия: литература по формальному и по идейному признаку делилась пополам взаимодополняющим образом.

Перемена общественного отношения к поэзии и вызванная ею перестройка жанровой системы, т. е. представление о поэзии как заполнении культурного досуга и выдвижение на первый план «досужих» жанров, — все это меняло и самый образ поэта, и его положение в обществе.

В литературе положение поэта, имеющего дело с жанрами ведущими, канонизованными, освященными традицией (такими, какими были эпос и драма для поэтов предыдущего периода), — совсем иное, чем положение поэта, имеющего дело с жанрами периферийными, неканонизированными, текучими, экспериментальными. Здесь, в этих новых жанрах, возможности творческой инициативы гораздо больше, здесь слава новаторства приобретает цену: в эпосе и трагедии самый лучший поэт после Гомера и Софокла может притязать лишь на славу малого в великом, в мелких же эллинистических жанрах не имеющий предшественников поэт притязает на славу великого в малом. В Александрии такую концепцию новаторского пафоса выдвинул Каллимах, в Риме ее с готовностью переняли неотерики. Энний тоже учился у александрийцев и перенимал их технику очень спешно, но использовал ее для утверждения в Риме доалександрийских, классических жанров: в эллинистической поэзии ему была важна ее связь с прошлым, ее материал. Для Катулла с товарищами в эллинистической поэзии важно ее отталкивание от прошлого, ее метод. У Энния не было за плечами, как у александрийцев, вековой поэтической традиции, от которой можно отталкиваться (а

где она была, там он от нее и отталкивался — как от долитературного и невиевского сатурнийского стиха, «каким вещуны певали и фавны», фр. 232). У Катулла такая почва для отталкивания уже есть, неотерики ощущают свое новаторство так, как ощущал его Каллимах, и их сверстник Лукреций с гордостью пишет свое «По бездорожным полям Пиерид я иду, по которым раньше ничья не ступала нога...» и т. д. (IV, 1—5).

Гордость Энния была в том, чтобы быть вторым Гомером, в котором живет душа первого; гордость нового поэта в том, чтобы быть самим собой. Лишь потом, когда напряженность культурного перелома минует, пойдут в ход такие комплиментарные выражения, как «второй Алкей», «второй Каллимах» и пр. (Гораций. «Послания», II, 2, 100), которые сложатся в конце концов в целую систему «синкрисиса» греческих и латинских классиков всех жанров (Квинтилиан, X). Покамест же справедливо было отмечено[18], что при всем пиетете римских поэтов I в. до н. э. перед Каллимахом конкретных реминисценций из Каллимаха в их стихах мы находим исчезающе мало — именно потому, что у Каллимаха они учились не приемам, а литературной позиции.

В обществе положение поэта теперь означало положение человека, обладающего досугом, т. е. либо политика в промежутке между делами или в отставке после дел; либо имущего человека, сознательно уклоняющегося от общественной деятельности; либо молодого человека, по возрасту и социальному положению еще не приступившего к ней. Первая из этих ситуаций была предметом раздумий Цицерона, когда он набрасывал картину otium cum dignitate в речи «За Сестия» (98 и др.) — для стихотворства на таком досуге Цицерон находил место на практике, но не в теории. Вторая была впервые продемонстрирована Луцилием: его род принадлежал к сенаторскому сословию, ему была открыта обычная политическая карьера[19], но он предпочел остаться всадником, как поколение спустя Аттик и еще поколение спустя Овидий. Третья ситуация была представлена Катуллом: родом из Вероны, еще не имевший римского гражданства, он (хоть может быть с неохотой) пролагал собой дорогу в правящее сословие для своих предполагаемых потомков, состоя в «свите» (cohors) таких заметных общественных фигур, как Гай Меммий и Лициний Кальв. Состоятельность была непременной предпосылкою всюду: бранясь, Катулл попрекает Фурия именно фантастической нищетой (№ 23 и № 26; впрочем, такую же маску нищеты он иронически надевает и на себя в № 13). Это — противоположность той фигуре стихотворца-драмодела, зарабатывающего пером, которую мы знаем по предыдущему периоду; теперь, даже если поэт-всадник Лабе-

[18] См.: *Ross D. O.* Backgrounds to Augustan poetry: Gallus, elegy and Rome. Cambridge, 1975, p. 6.

[19] Ученым XIX в. всадническое положение Луцилия казалось само собой разумеющимся; что за ним стоял сознательный жизненный выбор, напоминает: *Williams G.* Tradition and origitality..., p. 449—452.

рий развлекается, сочиняя мимы, то выйти на сцену, признав тем свою причастность к коллегии «писцов и лицедеев» (как заставил его выйти Юлий Цезарь, — Макробий, II, 7), для него — позор.

Социальная ячейка, предпочитаемая поэзией нового типа, — дружеский кружок: negotium сводил людей в более широкие социальные объединения, otium сводит в более узкие. Основа таких кружков была унаследована досужим времяпрепровождением от делового: издавна каждый сенаторский дом обрастал клиентами, сплетался политическими «дружбами» с другими домами, входил в переменчивую систему связей, наверху которой стояли principes, optimates; вот такие дома (Сципиона Эмилиана, потом Лутация Катула) и стали первыми дружескими кружками — питомниками поэзии. Конечно, при этом происходило переосмысление всех взаимоотношений, социальное неравенство покровителя и клиента стушевывалось аффектацией духовной общности и эмоциональной близости. Эмоциональный тон стихов Катулла к Кальву такой приятельский, что трудно вспомнить, что для окружающих они были клиентом и патроном; и даже в обращениях Лукреция к Меммию нимало не слышится той униженности, какая была в упоминаниях Теренция о его покровителях. Это было одним из достижений нового этикета urbanitatis. (Такое переосмысление традиционной политической дружбы на новый эмоциональный лад происходило и ретроспективно: вошедший в предания образ «дружеского кружка» Сципиона Эмилиана больше соответствует картине, созданной воображением Цицерона, чем исторической действительности.) Культ дружбы нашел удобное выражение в обычае посвящений: посвящением-обращением сопровождалось почти каждое сочинение в прозе и в стихах (кроме лишь речей и исторических сочинений, которые по-прежнему считались достоянием не «досуга», а «дела», обращенным ко всему народу), и в характере их видна широкая гамма оттенков, от официальных «дружб» Цицерона до излияний любви и вражды у Катулла. За чувствами дружбы, действительно, следуют чувства любви: уже у Катулла образ поэта-влюбленного оттесняет, а у элегиков следующего периода вытесняет образ поэта приятельского досужества.

4

Переход от последних гражданских войн Республики к принципату Августа не отменил установившейся связи поэзии с понятием otium, но резко изменил само ощущение этого otium'а. Otium стал из частного дела общественным делом: это — то, чего лишен был римский народ во время раздоров и что было возвращено ему победою миротворца-Августа. В программной I эклоге Вергилия Титир в первых же строках говорит: O Meliboee, deus nobis haec otia fecit (I, 6: «О Мелибей, это бог сотворил нам такие досуги...»), а Гораций начинает не менее программную оду II,

16 строками: Otium divos rogat... Otium bello furiosa Thrace, otium Medi pharetra decori... («Мира у богов просит мореход... Мира просит Фракия, буйствующая войною, мира — мидийцы, красующиеся колчанами...). Ощущение исторической катастрофы, мысли о конце света и о новом его возрождении вызывают представления о «золотом веке» (4-я эклога) и Блаженных островах (16-й эпод), а с ними — о присущей «золотому веку» праздности, otium, когда земля и боги сами все дают людям; это входит в пропагандистскую мифологию новой власти. «Досуг» становится всенародным благом, и поэзия, причастная «досугу», оказывается интересна всем.

Это было подготовлено не только преходящей волной общественного настроения, но и устойчивым расширением культурной подготовки читающей публики. Укрепившаяся в Риме система образования незаметно делала свое дело: к концу I в. до н. э., по-видимому, уже все население Рима было практически грамотным: за помпейскими граффити I в. н. э. чувствуется уже долгая привычка выражать свои эмоции письменно (зато сельский люд, rusticitas, оставался нарицательно невежествен еще при Квинтилиане. — II, 20, 6). А надстройка над грамотностью, интерес к словесному искусству, стал достоянием не только той образованной верхушки, которая составляла публику предыдущего периода, но и достаточно широких средних слоев городского населения, прежде довольствовавшегося школой и театром. Только запросами этого нового круга публики можно объяснить появление двух новых форм распространения поэзии — библиотеку и рецитацию: и то и другое было рассчитано на тех любителей, для которых покупка книги была не по средствам.

Образцами для публичных библиотек были, во-первых, разумеется, библиотеки греческих городов (в том числе такие, как геркуланская школьная библиотека эпикурейской литературы), во-вторых же, те римские частные библиотеки, хозяева которых охотно допускали туда посторонних (как Лукулл — см.: Плутарх. «Лукулл», 42). Первую в Риме публичную библиотеку открыл Азиний Поллион в атрии Свободы в 39 г. (Плиний Старший, XXXV, 10); вторую, по его примеру, — Август в новопостроенном храме Аполлона Палатинского в 28 г.; третья была открыта в портике Октавии. Образцами для публичных рецитаций были, во-первых, школьные декламации, во-вторых же, домашние рецитации в кругу друзей; а толчком к их распространению могла стать такая внешняя причина, как упадок книжного дела в Риме в конце 30-х годов, когда конфликт Октавиана и Антония нарушил подвоз папируса из Египта. Первым устроителем публичных рецитаций был опять-таки Азиний Поллион («он первый из римлян стал оглашать свои сочинения в присутствии публики». — Сенека. «Контроверсии», IV, пролог, 2; видимо, это были оба его жанра, трагедия и история, ставшие в рецитациях традиционными раньше других. — Ср.: Светоний, «Август», 89).

Если таково было внимание к поэзии со стороны широкой публики, то тем более приходится его предполагать в публике образованной. В предыдущем периоде риторические школы были местами обучения, и не более того; в эпоху Августа мы видим по воспоминаниям Сенеки Старшего, что риторические школы становятся подлинными клубами образованной молодежи, диктующими вкусы не менее, чем дружеские кружки прежнего неотерического типа[20]. В частности, трудно отделаться от впечатления, что именно среди публики риторических школ окрепла первая слава молодого Овидия (Сенека. «Контроверсии», II, 10). В предыдущем периоде мы не имеем ни одного прямого указания на торговлю книгами стихов — те роскошные издания, о которых мы читаем у Катулла (Суффена в № 22; самого Катулла в № 1), были явно не продажными, а подносными, сделанными по авторскому заказу. В эпоху Августа о торговле стихами говорится как о чем-то само собой разумеющемся (Гораций. «Послания», I, 20, 1—19; «Поэтика», 345—346, с упоминанием книготорговцев Сосиев), причем книги, затрепанные городскими читателями, после этого еще перепродаются в провинцию («в Утику или Илерду». — Гораций. «Послания», I, 20, 13). Отсюда уже только один шаг до провинциального книгоиздательства и книготорговли, сведения о которых появятся у Марциала и Плиния Младшего.

Может быть, с практикой рецитаций связаны случаи эстрадного исполнения стихов, нимало не рассчитанных на пение: вергилиевские «„Буколики“ имели такой успех, что часто даже исполнялись певцами со сцены» (Светоний. «Вергилий», 26). После этого неудивительны и предания о том, как на улицах Рима толпы сбегались поглядеть на улице на Вергилия (там же, 11), и слова Горация о том, как прохожие показывают на него друг другу («Оды», IV, 3, 22). Поэзия, действительно, стала в Риме в эту пору предметом общего внимания, оттеснив прозу: литература «досуга» взяла на себя функции литературы «дела». И это — несмотря на то, что никаких попыток снизиться до массового уровня при этом не делалось; наоборот, знамениты стали горациевские настойчивые повторения мотива Odi profanum vulgus («Оды», III, 1, 1; ср.: II, 16, 39; «Послания», I, 19, 37 и др.).

И Вергилий, и Гораций, и другие поэты, снискавшие эту популярность и ставшие классиками «золотого века латинской поэзии», были выучениками все той же неотерической школы. Но от своих учителей, поэтов поколения Катулла и Кальва, они отличались тем, что впустили в замкнутый мир элитарных стихов-безделок, эпиграмм и мифологической учености большие темы современной судьбы Рима.

Эподы Горация против Канидии и выскочки-вольноотпущенника еще держатся в рамках личных нападок катулловского стиля; но ни оба эпода к римскому народу (9 и 16), ни знаменитая идиллия в кавычках «Beatus

[20] О публике и общественной роли риторических школ см.: *Bornecque H.* Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père. Lille, 1902.

illc...» (2) уже не вмещаются в эти рамки. Сатира I, 2, считающаяся самой ранней, могла бы быть написана Луцилием, но за нею следует отмежевание от Луцилия в сатирах I, 4 и 10, а затем нравоописательные произведения, все больше отрывающиеся от луцилиевской небрежной злободневности и тяготеющие к обобщению и самопоучению. А затем в одах Гораций подчеркивает свой идейно-тематический разрыв с александрийской традицией тем, что берет за формальный образец не эллинистическую, а музейную классическую лирику VII—VI вв. до н. э.: этим он как бы перевыполняет александрийское ученое задание и демонстративно выносит свою поэзию в иной контекст — публика, подразумеваемая ею, живет не эстетскими книжными интересами, как в Александрии, а общественными и политическими, как при Солоне и Алкее.

Еще более выразительна в своей александрийской технике «Энеида» Вергилия с ее постоянной игрой реминисценциями из Энния (как известно, значительная часть фрагментов Энния дошла до нас именно в качестве параллелей к отдельным строчкам «Энеиды», бережно выписанных Сервием, Макробием и другими позднеантичными толкователями Вергилия). Монтируя новые стихи из неизбежного материала старинных стихов, Вергилий делал то же самое, что делали александрийские поэты, обновляя греческую классику; этого не мог делать Энний, не располагая в молодой латинской поэзии никакими «старинными стихами», это могли делать, но не делали неотерики, предпочитая, как Энний, строить на пустом месте. Словесная опора на Энния совмещалась со структурной опорой на Гомера — при этом на александрийски конденсированного Гомера: топика, рассеянная у Гомера по 48 книгам (буря у чужих берегов, рассказ на пиру, война из-за женщины), сосредоточивается у Вергилия в 12 книгах. Это придает «Энеиде» такую глубину ассоциаций, какой еще никогда не располагал античный эпос, и это позволяет поэту развернуть символику своей идеи судеб Рима так, как эта идея была подсказана ему современными историческими событиями. «Энеида» — поэма не анналистическая, а мифологическая, в представлении первых читателей она должна была ассоциироваться и по теме, и по стилю не со школьным энниевским, а с ученым неотерическим эпосом, хотя и разросшимся до неожиданной величины; но идея судеб Рима, исторической смены крушений и обновлений придавала этой поэме не кружковый, а общенародный интерес. Точно так же и «Георгики» всеми своими чертами напоминали прежде всего ученый эпос аратовского типа; но идея спасительного труда, в котором залог бытия и человека, и человечества, и римского народа, перерастала эти рамки.

Наконец, величайшая поэма следующего поколения, «Метаморфозы» Овидия, еще очевиднее продолжала и тематику, и поэтику неотерического мифологического эпоса, даже не обновляя ее большой идеей, а лишь перерабатывая из малых лабораторных форм в большую общедо-

ступную. Если это удалось и «Метаморфозы» навсегда стали после «Энеиды» самым популярным произведением римской поэзии, то это значит, что вкусы широкой читательской публики окончательно освоились с новым стилем словесности. Дальше уже оставались обычные перспективы литературной динамики: с одной стороны, попытки искусственно создать новую элитарную поэзию (маньеризм I в. н. э., архаизм II в. н. э.), с другой — массовое производство мифологической поэзии по готовым образцам (над которым будет издеваться Ювенал), скука эпигонства и неофициальная популярность менее канонизированных жанров (эпиграммы Марциала, гордящегося своим читательским успехом).

Знаменательным итогом этого сдвига читательских интересов было появление новых поэтов в программе грамматической школы: Цецилий Эпирот (преподавал с 25 г. до н. э.) «первый стал читать с учениками Вергилия и других новых поэтов» (Светоний. «О грамматиках», 16). Не исключено, конечно, что это было результатом правительственной пропаганды, давления сверху, однако уверенности в этом нет: Эпирот был отпущенником Аттика, другом репрессированного Корнелия Галла, так что связан был скорее не с официозной культурой, а с оппозицией. К сожалению, история римской школы для нас темна и мы не знаем, как стали соотноситься в программе новый Вергилий и старый Энний, не знаем и того, какие «другие новые поэты» попали в этот школьный круг. Во всяком случае, вернее считать это обновление программы стихийным, а не навязанным явлением культуры.

Утверждение нового вкуса не обходилось без сопротивления. Сопротивление шло с двух сторон, из школы и со сцены. Школа (за исключением таких новаторов, как Цецилий Эпирот) держалась за старых поэтов просто в силу своей обычной функции — поддержания традиционализма и связи с прошлым. Театр же опирался на вкусы самого массового слоя потребителей культуры — тех городских низов, до которых еще не дошли вкусы книжных читателей: здесь держался (и удержался до конца античности) все тот же мим, время от времени перемежаемый возобновлениями комедийной классики Плавта и других. Между школой и сценой были точки соприкосновения: так, грамматик Крассиций Панса (Светоний. «О грамматиках», 18) «сначала был близок к сцене и помогал мимографам, затем преподавал в школе», а потом ушел в стоическую философию; это значит, что у литературно-театрального архаизма могли быть общие теоретики.

Как школа, так и сцена оставались важными средствами общественного воздействия и поэтому пользовались вниманием правительства Августа; новой поэтической школе пришлось выдержать борьбу с архаистами, памятником которой осталось большое послание Горация к Августу (II, 1)[21]. Здесь Гораций высмеивает их логику: «что старше, то и лучше» (ведь и старое когда-то было новым), напоминает, что и греческие шедевры были когда-то литературным новаторством (порожден-

ным обстановкой такого же otium'а, какой теперь водворился в Риме, — ст. 90—117), попрекает драматургию необходимостью приноравливаться к вкусам невежественной черни (а между тем книжная поэзия опирается на вкусы образованных ценителей с самим Августом во главе). Попытки новой школы подчинить себе и сцену, несомненно, делались: грамматик Мелисс, отпущенник Мецената, писал «трабеаты», комедии из всаднической жизни (Светоний. «О грамматиках», 21), а Гораций в «Поэтике» так подробно останавливается на забытом жанре сатировской драмы едва ли не потому, что и этот жанр было соблазнительно возродить в качестве комедии, но более возвышенной, чем те, которыми тешилась римская публика.

Такое стремительное возвышение общественной роли поэзии требовало теоретического осмысления[22]. Оно было подготовлено изучением классической поэзии в грамматических школах, которое велось по традициям греческой поэтики: поэзия как искусство подражания, содержание и форма как предмет и средства подражания, конечная цель как «услаждение» (эпикурейцы) и «поучение» (стоики), «дарование» и «наука» как качества, необходимые в поэте. Эти схемы, выработанные эллинистической педагогикой, не отличались глубиной и причудливо упрощались в применении к современному материалу. Лукреций, написавший одну из самых вдохновенных латинских поэм, объясняет свое обращение к поэтической форме всего-навсего желанием подсластить читателю трудное философское содержание, как врач подслащивает больному горькое лекарство, помазав медом края чашки (IV, 10—25). Цицерон в речи за Архия, поэта-импровизатора из свиты Лукулла, перечисляя достоинства поэзии, может сказать лишь, что она дает отдохновение уму (12), предлагает примеры достойного и доблестного поведения (14) и увековечивает славу римских героев, а стало быть, и всего римского народа (22—30). Гораций в послании к Августу, аналогичным образом заступаясь за поэзию, сдвигает эту шкалу на одну ступень: об отдохновении и развлечении не упоминает (это дело комического театра, против которого он борется), о воспитании нравов благими примерами и о прославлении римской доблести говорит лишь бегло (ст. 126—131), но зато добавляет, что именно поэзия слагает для общества молитвы, которые склоняют к нему милость богов (132—138). Этот же последний мотив получает развитие в следующем послании о поэзии — в «Поэтике»: поэзия творила чудеса и учила людей цивилизации при Орфее и Амфионе, вела людей к доблести и правильной жизни при Гомере и Тиртее (391—407). Мы видим, что в эпоху Августа об общественной

[21] См.: *La Penna A.* Orazio e l'ideologia del principato. Torino, 1963, p. 148—162. Не лишена интереса и старая работа: *Благовещенский Н. М.* Гораций и его время. СПб., 1864, гл. 7. О литературных партиях в Риме Августова века.

[22] См.: *Kroll W.* Studien zum Verständnis..., Kap. 2—6; *Madyda L.* De arte poetica post Aristotelem exculta quaestiones selectae. Cracoviae, 1948.

роли поэзии говорится в более высоких выражениях, чем в эпоху Цицерона. Это подтверждается и другими произведениями: например одами к Вакху того же Горация (III, 25 и II, 19), патетически представляющими поэта в состоянии божественного вдохновения, или одой к богослужебному хору (III, 1), представляющей поэта жрецом Муз при исполнении священнослужительских обязанностей.

В поэтическом языке утверждается новое слово для обозначения поэта: vates, «вещатель», «пророк». У него своеобразная история[23]. Оно притязало быть синонимом слова poeta с древнейших времен; но Энний, утверждая в Риме «цивилизованную» поэзию по греческому образцу, решительно отверг его: vates для него — первобытные колдуны («Анналы», фр. 232) и шарлатанствующие гадатели («Теламон», фр. 272); у Лукреция оно сохраняет отрицательный оттенок, в эклогах Вергилия и эподах Горация впервые освобождается от него (в частности, в программной концовке 16-го эпода: vate me), в одах Горация становится господствующим самоназванием; а затем наступает семантическая инфляция — Овидий уже употребляет это слово без разбора и по высоким, и по низким поводам. Не исключено, что реабилитации понятия vates способствовала пропаганда культа Аполлона, покровителя Августа, и открытие его палатинского храма в 28 г. Так на смену поэту — скромному служителю театральной толпы или собственного патрона, на смену поэту — досужему любителю, сочиняющему для собственного удовольствия, является поэт в новом образе — вдохновенного пророка, посредника между обществом и божеством.

Но этот образ не безоговорочен. В той же «Поэтике» Горация тот же отрывок о божественной цивилизующей миссии поэта, потомка Орфея, имеет неожиданное продолжение. Ставится вопрос, что важнее для поэта — дарование или наука, ingenium или ars; естественно, ожидается ответ: «дарование, вдохновение» (еще Цицерон, говоря об импровизаторе Архии, со вкусом восхвалял поэта именно как носителя божественного духа); но нет, ответ дается компромиссный, в традициях школьной эклектики: «ни усердие без природных данных, ни дарование без искусства ничего не дают» (408—411; это подготовлено таким же компромиссом и в другом вопросе, «пользой или наслаждением служит поэзия обществу? — и пользой, и наслаждением: пользой старшим, развлечением молодым», 333—346). А затем следует предостережение против крайностей, и вот это предостережение вдруг оказывается очень односторонним: об опасностях педантского увлечения наукой ни слова, а об опасностях увлечения вдохновением — целая картина, карикатурный образ безумного поэта, служащий незабываемой концовкой «Поэтики» (453—476; ср. 295—300). Причину этого называет сам Гораций, и причина эта — социального характера: когда поэзией занимаются

[23] Это — тема центральной главы в книге: *Newman J. K.* Augustus and the new poetry, ch. 4. The concept of vates.

люди знатные, богатые и досужие, то им лень тратить силы на серьезное изучение этого дела и в то же время очень легко окружить себя льстецами-клиентами, готовыми восторгаться каждым их словом (366—384, 419—437). В послании к Августу (102—117) Гораций заглядывает в социальные причины этих культурных явлений еще глубже: некогда римское общество было поглощено хозяйственными делами, negotium'ом, а теперь, когда заботу о державе принял Август (1—4), у всех явился досуг, otium, и на этом досуге народ бросился сочинять стихи: «все мы, учен, не учен, безразлично, кропаем поэмы» (117). Длинный перечень неведомых нам поэтов, приятелей Овидия («Письма с Понта», IV, 16), может быть иллюстрацией к этим словам старшего поэта. Образ поэта начинает раздваиваться: духовно он пророк (или притязает быть таковым), а в быту он может оказаться посмешищем.

Житейская среда писателя тоже меняется. Кружковая жизнь остается, но в ее этикете выступают иные черты. Самым знаменитым средоточием литературной жизни на переходе от Республики к принципату был кружок Мецената. Он складывается в 40—37 гг., рассыпается, по-видимому, после 23 г. (заговор Мурены, свойственника Мецената, и охлаждение к Меценату Августа) и 19 г. (смерть Вергилия); умер Меценат в 8 г. до н. э.

Меценат, имя которого стало нарицательным уже через сто лет (ко времени Марциала)[24], был очень показательной фигурой именно по своему отношению к otium и negotium: всадник, никогда не занимавший никаких должностей, «человек поистине неусыпный, зоркий и деятельный, когда дело требовало усердия, но при малейшей возможности отстраниться от дел расслаблявшийся в досуге и неге пуще всякой женщины» (Веллей, II, 88; ср.: Тацит, «Анналы», XIV, 53 — о меценатовском otium peregrinum; Меценат добивался от Августа возможности жить в Риме как бы находясь в отлучке). Традиционное отношение к «делу» и «досугу» здесь как бы вывернуто наизнанку: нормальное состояние человека — otium, передышки в нем — negotium; чтобы это оправдать, такой otium тоже представлялся как служение высокой цели. Этим оправданием оказывалось покровительство поэтам: сам Меценат писал манерные стихи в бытовой и ученой неотерической традиции, но покровительствуемых поэтов побуждал к высоким темам, и подчас настойчиво (haud mollia iussa, «нелегкое твое повеление», называет Вергилий тему «Георгик» и продолжает: «без тебя не посягает ум ни на что высокое...». — «Георгики», III, 41—42).

Кружок Мецената был наследником обеих миновавших эпох — и таких кружков, которые мы представляем себе при Сципионе и Лута-

[24] К сожалению, эта важнейшая для социальной истории римской поэзии фигура не исследована удовлетворительно ни в популярной брошюре: *Fougnies A.* Mécène. Bruxelles, 1947, ни в отвлеченных психологических реконструкциях: *Andre J. M.* Mécène. P., 1967.

ции Катуле, и таких, которые мы видели при Кальве и Катулле. Отношения между главой и членами кружка в первую эпоху были иерархически-клиентские, во вторую равноправно-дружеские; в кружке Мецената они наложились друг на друга, и притом не без противоречий. Социальное положение новых поэтов часто бывало ниже среднего: Вергилий — сын мелкого крестьянина из поденщиков, Гораций — внук вольноотпущенника, Проперций (и, видимо, большинство других) — из всадников, разоренных конфискациями 42 г. Разница положения между ними и Меценатом чувствовалась: Меценат мог писать Горацию дружеские стихи-безделки в панибратском стиле Катулла и с реминисценциями из него («Если пуще я собственного брюха не люблю тебя, друг Гораций...», — Светоний. «Гораций», 2), Гораций же мог писать Меценату лишь возвышенно («Меценат, великая моя краса и оплот, если безвременная сила похитит тебя, половину моей души, то зачем мне жить другою...». — «Оды», II, 17; высокопарен даже нарочито-вульгарный эпод 3).

Конфликт между дружескими и клиентскими отношениями показательнее всего выступает в послании I, 7: Меценат по-дружески просит Горация приехать к нему из подаренного им, Меценатом, имения. Гораций принимает просьбу друга за приказ патрона, отвечает отказом и пишет, что ради своей независимости он готов отказаться и от имения. В целом Меценату, кажется, удалось поддержать в своем кружке традицию неотерической дружбы или игры в дружбу.

Во втором литературном центре этого времени, кружке Валерия Мессалы, этого не было, и старинные клиентские отношения между главой и членами кружка чувствовались сильней: панегирик Мессале из тибулловского сборника трудно представить себе в устах Горация или Проперция. Причиною этого (по крайней мере, отчасти) было то, что Мессала не был частным otiosus'ом, как Меценат, а напротив, был одним из главных деятелей сената: к досужему покровителю досужий поэт еще мог обращаться по-дружески, но к покровителю — государственному мужу досужий поэт мог обращаться только снизу вверх.

Это напоминает нам, что формы высокого отклика поэзии времени Августа на современные события — символический эпос Вергилия, профетическая лирика Горация — были совсем не такими самоподразумевающимися, как кажется. Наряду с горациевской концепцией «цель поэзии — связывать людей с богами» продолжала существовать и цицероновская концепция, гораздо более общедоступная: «цель поэзии — славить доблесть великих мужей и тем самым всего римского народа». Спрос на панегирическую поэзию традиционного образца («воспевание побед») продолжался и даже усиливался. Варий, старший из поэтов Меценатова кружка, написал панегирик Августу (из которого Гораций цитирует два стиха в послании I, 16, 27—28). Сам Вергилий в «Георгиках» (III, 46—47), задумывая новую поэму, писал: «Скоро пре-

пояшусь я воспевать жаркие битвы Цезаря и нести хвалу ему в дальние века...», а Проперций (II, 34, 61—66) уточнял это намерение: «Вергилию, ныне воспевающему битвы Энея... любо петь победные корабли Цезаря при Фебовом Акции...». Иными словами, и здесь намечалась панегирическая поэма обычного типа, и потребовалось немалое творческое усилие, чтобы свернуть с проторенного пути.

Судя по всему, такой прямолинейный подход к задачам поэзии поддерживался самим Августом: из светониевской биографии Горация мы знаем, как Август «поручил» Горацию прославление ретийских побед Тиберия и Друза и как требовал от поэта послания, обращенного лично к нему. Едва ли не этим вкусам Августа мы обязаны и любопытнейшим отголоском официозной критики, донесенным до нас бесхитростным Веллеем (II, 36): «Лучшие поэты нашего времени — Вергилий и Рабирий», — этот Рабирий, видимо, автор именно поэмы о победе над Антонием при Акции (см.: Сенека. «О благодеяниях», VI, 3, 1) , в глазах Августа имел заведомое право стоять наравне с Вергилием. Ничего удивительного здесь нет — Август держался тех же привычных взглядов, что и Сципион и Цицерон. Удивительнее то, что Меценат был более чуток, дозволял «своим» поэтам больше свободы и гибкости и едва ли не оберегал их от прямого давления Августа. Вместо прямого панегирика в кружке Мецената разрабатывался косвенный панегирик, recusatio, поэзия отказа (по Каллимахову образцу)[25]: «Мне ли воспевать твои подвиги, и такие-то, и такие-то? нет, мой слабый дар уместен лишь для стихов о любви и пр.; но скоро и я воспою такие-то и такие-то деяния...». Здесь домысливать панегирические восторги предоставлялось собственному воображению читателя, и это давало художественный эффект куда более тонкий, однако не всем доступный. Поэзия, обессмертившая Августа, создавалась не по его заказу, а во многом вопреки ему, — об этом не следует забывать.

Понятно, что такое состояние поэзии, когда общественное настроение выливается в хвалу государственной власти вопреки вкусам самой этой власти, — такое состояние может быть лишь непродолжительным. Поэзию эпохи Августа создало то поколение, которое выросло до Августа, в эпоху гражданских войн, и приветствовало его как спасителя; оно сошло со сцены вместе с Горацием и Меценатом, около 8 г. до н. э. Дальше пути поэзии разошлись. Вергилий остался достоянием школы, окаменевая в канон. А массовая поэтическая деятельность пошла по путям наибольшего спроса и наименьшего сопротивления: с одной стороны — как прямой отклик на современные события в виде панегирической поэмы (Рабирий, Корнелий Север, Альбинован Педон), с другой стороны — как прямой уход от современности в виде ученой мифологической поэмы (Туск, Камерин, Луп, Ларг, Тринакрий, Кар, Тутикан и про-

[25] См.: *Wimmel W.* Kallimachos in Rom. Wiesbaden, 1960; *Williams G.* Tradition and originality..., p. 102, 557.

чие во главе, конечно, с тем самым Овидием, которому мы обязаны этим перечнем эфемерных знаменитостей в «Письмах с Понта», IV, 16). Энний когда-то свою «Летопись» начал мифом, а кончил панегириком; теперь эти два полюса разъединились окончательно. Ни панегирические, ни мифологические поэты ранней империи не сохранились для потомства: в историю литературы вошли не они, а экспериментатор Лукан, обличитель Ювенал и ироник Марциал.

5

Таков был путь становления римской поэзии — от долитературного периода до времени Империи, когда место поэзии в римской культуре уже ничем не отличалось от места поэзии в эллинистической греческой культуре; дальнейшее развитие их пошло уже параллельно.

Поэзия была детищем otium'а, досуга: сперва досуга праздничного, предоставляемого толпе, потом досуга будничного, доступного имущим, потом досуга всеобщего, чудом достигнутого после гражданских войн, и наконец, досуга самоподразумеваемого, которым будет питаться поэзия Империи.

На первом этапе это была поэзия для масс, но не для знати; на втором — для образованных верхов, но не для масс; на третьем, недолгом, — для всего общества; на четвертом, в эпоху Империи, это была поэзия для поэзии, живущая уже больше инерцией, чем спросом.

Средствами распространения этой поэзии были сперва сцена и школа; потом — книга в частном потреблении; потом — библиотеки, рецитации и книготорговля в Риме; а в эпоху Империи — то же самое в повсеместном масштабе.

Греки для римлян служили на первом этапе наемными мастерами; на втором этапе — советниками; на третьем — соперниками; а в эпоху Империи всякий контраст между римлянами и греками в поэзии стирается.

Наконец, образ поэта — это поначалу образ театрального поденщика и клиента высоких покровителей; потом — образ изысканно-ученого сибарита; потом — вещего пророка, несущего людям глас богов и богам молитвы людей; а потом опять происходит возвращение к началу: вещий пророк оказывается в то же время смешным чудаком и часто голодным клиентом в этой земной жизни. Этот двоящийся образ останется потом надолго в истории не только римской, но и позднейшей европейской литературы.

P. S. *Подробный очерк истории римской литературы (и одновременной с ней греческой), где отмеченные здесь закономерности прослеживаются более детально, напечатан в «Истории всемирной литературы», т. 1. М., 1983. Из всего здесь рассказанного менее всего привычно для советской науки оказалось греческое, александрийское, эстетское происхождение высокоценимого жанра сатиры: до сих пор продолжают повторять патриотический домысел Квинтилиана, будто «сатира — целиком наша», и добавлять к нему романтические соображения о том, будто греческий дух стремился к идеальному, а римская Муза «ходила по земле».*

КАТУЛЛ, ИЛИ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ЧУВСТВА

1

Катулл — любимец читателей нового времени; на это звание он может притязать больше, чем любой другой античный лирик. Время его славы началось лет двести назад; до этого ему приходилось делиться читательской любовью с более именитыми классиками, но после того, как предромантики и романтики объявили, что истинная поэзия — там, где непосредственность и страсть, Катулл оказался ближе всего к этому идеалу. Рядом с ним Гораций кажется холоден, Овидий — легкомыслен, Тибулл — вял, Проперций многословен, среди же их греческих образцов Алкей и Сапфо — отрывочны, а александрийские эпиграмматисты — мелки. Конечно, ученые историки античной литературы, привыкшие равно уважать каждое поэтическое слово, сохранившееся от древности, находили одинаково почтительные выражения для любого из этих поэтов; но и у них, когда заходила речь о Катулле, в этих словах обычно звучало больше теплоты и живости. А о рядовых читателях, не стесненных научным этикетом не приходится и говорить: Катулла и переводили больше, и читали шире. Так было в XIX в., так осталось и в наши дни.

Но за популярность есть расплата: упрощенность. Чем общедоступнее образ поэта, тем он беднее и схематичнее, тем меньше он похож на сложную и противоречивую полноту исторического подлинника. Катулл вошел в сознание нового времени как открыватель романтической, духовной любви, впервые нашедший слова для этой, казалось бы, врожденной человеческой потребности. Только этим он и был интересен. Его любовный роман с вероломной светской красавицей Лесбией восстанавливался из стихотворных осколков и обсуждался до мельчайших психологических подробностей. Его двустишие о любви-ненависти (№ 85) знали даже те, кто не знал больше ничего из всей латинской поэзии:

И ненавижу <тебя> и люблю. Ты спросишь: как можно?
Сам не знаю; но так чувствую, крестно томясь.

Но что не относилось у Катулла к этой теме, что не укладывалось в образ Катулла-влюбленного, то оставляло читателя нового времени равнодушным. Для массовых изданий во всех переводах всегда предпочитался не полный, а избранный Катулл — т. е. его любовные стихотворения (обычно расположенные в искусственной последовательности ста-

дий реконструированного любовного романа) и лишь для оттенения их — стихи о друзьях и недругах, о брате и быте. Таким его знает и помнит большинство читателей и в наши дни.

Если же от такого сокращенного Катулла обратиться к Катуллу полному, то первым естественным ощущением будет растерянность. Во-первых, неожиданным будет то, какую малую часть занимают любовные стихи в общем корпусе (и без того небольшой) «Книги Катулла Веронского» — не более четверти всех стихотворений, не более десятой части всех строк! — а во-вторых, то, как прихотливо они разбросаны по этой книге. Тому есть своя причина. Мы не знаем, кто был составителем дошедшего до нас катулловского сборника — сам Катулл или (что вероятнее) неизвестный посмертный издатель его стихов. Но принцип, которым он руководствовался в расположении стихотворений, очевиден: он назывался «пестрота», или «разнообразие» (poikilia), он был во времена Катулла живой литературной модой, он требовал перемежать стихи разных размеров и разных тем, чтобы читателю доставляло удовольствие самому нащупывать и ощущать перекличку схожих стихотворений из разных мест книги. Античный читатель к такому чтению привык; но у современного читателя от него рябит в глазах. Попробуем же разобраться в этой пестроте; попробуем рассмотреть стихи Катулла не в порядке их расположения в сборнике, а в порядке сходства их тем и настроений.

Больше всего стихотворений в сборнике оказывается таких, которые деликатнее всего можно было бы назвать ругательными, а менее деликатно — похабными. Современному читателю они малоприятны, и начинать с них наш обзор не хотелось бы. Но не замечать их нельзя: сам Катулл выдвинул их на самое видное место. В общей сложности они составляют половину катулловского корпуса. Это — тот фон, на котором выступают все остальные, гораздо менее многочисленные группы Катулловских стихотворений.

Самое замечательное — это насколько немотивированна его ругань. Мы видим, что Катулл разъярен — или притворяется разъяренным, — но с трудом понимаем почему. «Чтоб тебя, Коминий, мертвого, растерзали все звери сразу!» — вот все содержание стихотворения № 108; за что — неизвестно. «Дикие звери тебя породили, бесчувственную (или: бесчувственного) к мольбам!» (№ 60) — за таким стихотворением можно, конечно, вообразить, например, любовную ситуацию, однако в самом стихотворении ее нет. Зато сами бранные выражения, которыми Катулл поносит своих жертв, хоть и не очень разнообразны, но всегда очень круты. «У Эмилия рот и зад друг друга стоят!», «У Вектия тоже!», «У Руфы — тоже, да еще она и побирушка!», «Эгнаций зубы мочой чистит!», «Азиний, ты воруешь полотенца — берегись стихов!», «Талл, ты воруешь в банях, берегись плетей!», «Вибенний — тоже банный вор, а сын его — продажный мальчишка!» (№ 97; 98; 59; 39; 12;

25; 33, ср. 106); «Галл сводит племянника с теткой!», «У Мециллы за пятнадцать лет вместо двух любовников стало две тысячи!», «Я накрыл раба над рабыней и то-то с ним расправился!», «Девка просит за себя десять тысяч — с ума она, что ли, сошла?» (№ 78; 113; 56; 41, ср. 103); «Вот бестолковый муж, который не умеет следить за женою, — сбросить бы его с моста в грязь», «Вот другой бестолковый муж, чья жена водила любовников!» (№ 17; 67). О Назоне у Катулла наготове каламбур — не совсем понятный, но заве́домо непристойный (№ 112). Если вдруг он меняет гнев на милость — то в том же стиле: «Ипсифила, я о тебе соскучился, приходи немедленно!» (№32).

Когда Катулл снисходит до того, чтобы мотивировать свой гнев, то причина обычно бывает простейшая — любовное соперничество. «Ты, Равид, лезешь отбивать, кого я люблю, — берегись!», «Вы, кабацкие, отбили у меня девчонку — берегитесь!» (№ 40; 37). Руф отбил у Катулла любовницу — и Катулл сразу пускает в ход привычные выражения: «у тебя козлом пахнет из-под мышек!», «и еще у тебя подагра!» (№ 77, 69, 71). Геллию Катулл доверил свою любовь, но тот злоупотребил этим и стал Катуллу соперником (№ 91) — и Катулл забирает еще круче: «Ты кровосмеситель, ты путаешься и с матерью и с сестрою», «и с теткою и с дядею», «и еще того хуже», «так только персидским волхвам впору»; Геллий пытается отбиваться ответными колкостями, но Катулл отвечает: «не боюсь!» (№ 91; 88; 89; 74; 80; 90; 116).

Иногда одна издевка цепляется за другую, и мы даже можем уловить их последовательность. Вот Катулл обращается к некоему Квинтию: «если хочешь мне быть дорог — не отнимай того, что мне дорого!» (№ 82). Это опять назревает ссора из-за женщины: «Квинтий влюблен в Авфилену, — будь ему неладно!». На Авфилену же Катулл напускается: «берешь, а не даешь: нехорошо!», а затем по накатанной дорожке: «и вдобавок блудишь с родным дядею!» (№ 100; 110; 111). Вот Катулл ухаживает за юным Ювенцием: «Я хотел бы целовать тебя без конца», «а ты гнушаешься моими поцелуями», «и предпочитаешь любить какого-то приезжего» (№ 48; 99; 81). Ухаживание происходит на глазах у приятелей Катулла — Аврелия и Фурия; они поднимают его на смех за робость, а он свирепо отвечает: «вот ужо я вам докажу, какой я мужчина!». Уезжая куда-то, Катулл оставляет мальчика под надзором Аврелия, но грозно предостерегает, чтобы тот его не трогал; и, конечно, после этого Катуллу приходится бранить Аврелия за приставания к Ювенцию и учить Ювенция отделываться от Фурия (№ 16; 15; 21; 24). А обоих соперников Катулл по своей обычной логике ни с того ни с сего попрекает бедностью; оба они живут впроголодь, особенно Фурий (№ 23), у которого и вилла-то в закладе (№ 26).

Кроме любовных причин, для брани иногда угадываются политические — но именно лишь угадываются. В эпиграммах Катулла мелькает имя его знаменитого современника Юлия Цезаря, но только на

втором плане. На первом плане — ничтожный Цезарев офицер по имени Мамурра, которого Катулл ненавидит гораздо более люто: «Мамурра и Цезарь — мерзавцы, друг друга стоят, с одними девками гуляют» (№ 57), «Мамурра — мот и развратник, а Цезарь и Помпей ему потворствуют» (№ 29), «другие цезарианцы тоже хороши: один безголов, другой немыт, третий воняет» (№ 54); «не лучше ли помереть, коли такие идут в гору?» (№ 52). Конечно, и такие стихи малоприятны для Цезаря; но Катулл гордо заявляет: «Сердишься, Цезарь, иль нет, — а мне наплевать» (№ 93). Однако о Цезаре он больше не пишет, а сосредоточивается на Мамурре, которому приклеивает кличку «Хрен»: «Хрен блудит — потому что он и есть хрен» (№ 94), «Хрен большой человек, да все-то он лишь большой хрен» (№ 115), «Хрен тщеславится поместьем, а оно убыточно» (№ 114), «Хрен лезет в поэты, а Музы его — вилами!» (№ 105). Разгадать политическую позицию Катулла по таким стихам нелегко. Мелькает у Катулла имя и другого политического современника, Цицерона (№ 49), с комплиментами самыми гиперболическими, но такими бессодержательными, что сам собой напрашивается вопрос: не издевка ли это? (ср. № 42).

Наконец, иногда для брани находятся причины более тонкие — эстетические. «От речей Сестия у меня простуда!» (№ 44). «Суффен всем изящен, да только не стихами!» (№ 22). «Аррий манерничает выговором!» (№ 84). Здесь Катулл оживает как поэт. Атмосфера кромешной брани редеет, мир перестает быть таким однообразно раздражающим. У Катулла, кроме врагов, есть и друзья, стихи которых ему нравятся, и свое удовольствие он изъявляет с обычной гиперболической безудержностью. «Кальв, я спать не мог от радости после того, как мы вместе взапуски сочиняли стихи!» (№ 50). «Цинна написал поэму, которая переживет века!» (№ 95). «Цецилий, твои стихи прекрасны — приезжай скорей и послушай мои!» (№ 35). Впрочем, для оттенения и тут Катулл не обходится без колкостей: поэму Цинны он противопоставляет стихам популярных графоманов, задушевного друга Кальва обзывает «шиш красноречивый» (№ 53) и в шутку грозит уморить его стихами дурных поэтов (№ 14).

Кроме литературных приятелей, у Катулла есть и просто приятели. С ними он застольничает («Мальчик, налей нам неразбавленного вина!» — № 27; «Фабулл, приходи ко мне в гости, только со своим угощением!» — № 13), их любовными похождениями любуется («Ах, как любят друг друга Септимий и Акма!» — № 45), а когда не может любоваться, то требует, чтобы они сами о них рассказывали все подробности: «Корнелий, расскажи: не выдам!» (№ 102), «Камерий, где ты притаился?» (№ 55), «Флавий, что-то с кем-то у тебя есть, а ты молчишь — нехорошо!» (№ 6). Тон этих стихов светлый и игривый, но они на удивление немногочисленны.

Место действия всех этих стихов — столичный Рим (или загородная вилла, как в № 44), реже — родная провинциальная Верона (№ 67). Но однажды поэт с друзьями вырывается из Италии в поездку на Восток — в Вифинию, азиатскую область между Мраморным и Черным морями. К нашему удивлению, восточных впечатлений в стихах Катулла мы не видим: о Малой Азии говорится только в грустной элегии над могилой погребенного там Катуллова брата (№ 101) да в маленькой поэме о фригийском религиозном герое Аттисе, которую можно было написать и не выезжая из Рима (№ 63). Зато о возвращении на родину он пишет радостно и живо: «Пора домой, Катулл; разойдемся по домам, спутники!» (№ 46), «Кораблик мой, по каким только волнам ты не нес меня из Азии в Верону!» (№ 4), «Как счастлив я вернуться на свою виллу на озерном берегу!» (№ 31). Но и этот эпизод не обходится без раздражающих неприятностей: Катулл надеялся разжиться в этой поездке, а начальник не дал ему такой возможности (№ 10), и вот, встретясь с такими же искателями удачи, своими друзьями Веранием (ср. № 9) и Фабуллом (ср. № 13), он спрашивает их: больше ли им повезло (№ 28)? или их начальник тоже предпочитал им всяких мерзавцев (№ 47)?

Таков фон поэзии Катулла, таковы его перепады от самой лютой брани (чаще) к захлебывающемуся восторгу (реже). На этом фоне и вырисовывается во всех своих разветвлениях та лирическая тема, которая позднейшему читателю представляется у Катулла главной — любовь к Лесбии.

Нет нужды считать Лесбию единственной (или «единственной настоящей») любовью Катулла и относить к ней все, какие возможно, безымянные любовные упоминания в его стихах. Лесбия упоминается по имени в 13 стихотворениях Катулла, не более того. Но и они дают гамму любовных переживаний, достаточную, чтобы ближние потомки учились по ним писать о любви, а дальние занимались реконструкцией Катуллова романа.

Вот восторженное любование издали: «Лесбия, только я тебя увижу, как весь обмираю, — верно, это от праздности!» (№ 51; концовка в высшей степени неожиданная, и мы к ней еще вернемся). Вот ликование безмятежного сладострастия: «Лесбия, будем целоваться, не считая поцелуев, — чтоб не сглазили!», «Лесбия, будем целоваться, считая поцелуи до бесконечности, — чтоб не сглазили!» (№ 5 и 7). Вот чувства дополняются рассуждениями: «Квинтия — и та хороша лишь по частям, а моя Лесбия — вся» (№ 86); «как, какую-то девку кто-то сравнивает красотою с моей Лесбией?» (№ 43). Вот любовное притворство: «Лесбия меня бранит — значит, любит: провалиться мне, я ведь тоже!» (№ 92); «Лесбия бранит меня при муже — тем хуже, если ему невдомек, что это значит!» (№ 83). Вот ревность: «Лесбия предпочитает мне другого, а у него воняет изо рта!» (№ 79). Вот жалобы: «Лесбия, я тебя любил и был верен, как никто!» (№ 87). Вот счастливая передышка: «Лесбия снова уступила моим желаниям — о, блаженство!» (№ 107). Вот страдания отвергну-

того, который не может подавить любви: «Я тебя любил, Лесбия, не как любовницу, а как родную; но теперь я знаю тебя, и хоть люблю, но уже не так по-доброму» (№ 72); «До того ты меня довела, что уже не могу по-доброму, но не могу и не любить» (№ 75). И наконец: «Лесбия, так когда-то мной любимая, блудит теперь по подворотням!» (№ 58).

К этому ряду примыкает еще десяток стихотворений; имя красавицы в них не упомянуто, но перекличка мотивов привязывает их к предыдущим. Безмятежность: «Ах, милый воробышек, над которым милая развлекает свое томление!» (№ 2); «Бедный воробышек, ты умер, и глазки милой теперь заплаканы!» (№ 3). Разочарование: «Милая клянется мне в верности — но такие клятвы писаны на воде» (№ 70); «Милая предлагает мне любовь на всю жизнь — о, если бы она могла исполнить обещание!» (№ 109); «Не могу сказать дурного слова о милой: если б мог, мне стало бы легче» (№ 104). Передышка: «Мы примирились — сожжем по обету кучу дрянных стихов, только не моих, а чужих!» (№ 36: Катулл в духе и шутит). Душевные страдания: «И ненавижу и люблю одновременно — какая мука!» (№ 85); «Я был честен в любви — воздайте же мне, боги, помогите исцелиться!» (№ 76); «Крепись, Катулл: она не любит — не люби и ты, ей же хуже!» (№ 8). И наконец: «Передайте ей, друзья: пусть надрывает всех своих любовников, но обо мне забудет: она подкосила меня, как цветок» (№ 11).

Так круг чувств, знакомый нам по прежним стихам Катулла — ликующий восторг и яростный гнев, — расширяется двумя новыми: это трудное размышление и изнуряющая тоска. Они подхватываются в еще немногих стихотворениях (романтические филологи охотно представляли их «последними строками» Катулла): «Тяжко жить! лучший друг мучит больше всех» (№ 73); «Корнифиций, плохо твоему Катуллу, а ты и не утешишь!» (№ 38); «Альфен, не ты ли побуждал меня к любви, а теперь покинул в беде?» (№ 30). Они перекликаются с двумя стихотворениями памяти мертвых: одно — памяти брата над его могилою на чужбине (№ 101), другое — на смерть жены Кальва с утешением другу (№ 96). А на скрещении этих двух тем, любовной и погребальной, вырастает самое большое из лирических стихотворений Катулла — элегия к Аллию (№ 68), которая начинается горем о брате, а потом вклинивает горе о брате в середину воспоминаний о минувшей любви и перемежает их — к большому удивлению современного читателя — совершенно, казалось бы, необязательным мифом о Лаодамии.

С этим мифом мы переходим к последней части катулловского творчества — к «большим стихотворениям», или «ученым стихотворениям», занимающим середину «Книги Катулла Веронского». Это прежде всего два эпиталамия, свадебные песни, одна — в римских декорациях (№ 61), другая — в греческих (№ 62); с ними перекликается короткий гимн Диане (№ 34), тоже стилизованный под обрядовую песню. Это покамест все же произведения лирические. Далее следует уже упоми-

навшаяся маленькая поэма о фригийском Аттисе (№ 63) — уже эпическая, хотя с лирическими монологами в середине и с молитвою от автора в конце. Далее — самое большое произведение Катулла, мифологическая поэма о свадьбе Пелея и Фетиды, половину которой, впрочем, занимает вставка с пересказом совсем другого мифа — об Ариадне, брошенной Тесеем (№ 64). Это уже произведение чисто эпическое, безличное, естественно вызывающее у большинства читателей вопрос: зачем лирик Катулл это писал? И наконец, произведение не личное и даже не безличное, а написанное как бы дважды от чужого лица: переведенная из греческого поэта Каллимаха элегия, написанная от лица волос александрийской царицы Береники, обращенных в одноименное созвездие (№ 66, с сопроводительным стихотворением № 65). По объему эти большие вещи составляют почти половину всего катулловского корпуса. Но в традиционные представления о Катулле-лирике они решительно не укладывались, и филологи прошлого века от них отворачивались: считалось, что это досадная дань великого поэта мелким модам своего века, только и всего.

Мы видим: то, что называется творчеством Катулла, в высшей степени неоднородно. Перед нами как бы не один, а три Катулла: Катулл похабный, Катулл ученый и Катулл влюбленный. Читатели нового времени привыкли замечать из них только одного: последнего. Нам же предстоит всмотреться, как связываются эти три лика между собой и как складывается из них, если можно так выразиться, Катулл настоящий?

2

Наименее понятен для нынешнего читателя первый Катулл — бранный и ругательный. Обилие и тон таких стихов пытались объяснить по-разному. Говорили, что это проявление юношеской несдержанности; говорили, что это избыток южного темперамента; говорили (и говорят), что это выражение общественного кризиса, сопутствуемого жестоким разочарованием во всех традиционных ценностях. Все эти объяснения недостаточны. Для того чтобы такие стихи могли писаться, читаться и цениться, необходима совсем особенная социально-культурная ситуация, для XIX в. с трудом представимая (для XX в. — легче). Ключевое слово для понимания этой ситуации подсказывает сам Катулл: это «праздность», «досуг» (по-латыни «otium») в той самой концовке стихотворения № 51, которая кажется современному читателю неожиданной и расхолаживающей:

Праздность, мой Катулл, для тебя зловредна,
Праздности ты рад, от восторга бредишь,
Праздность в прошлом много царей
и славных
Градов сгубила.

«Проблема досуга» — словосочетание, которое в наши дни вновь стало ходовым. Проблема досуга возникает, когда в обществе повышается благосостояние и человеку больше не нужно прилагать столько усилий, сколько прежде, для борьбы за жизнь. Уже удовлетворены физические потребности и еще не развились душевные потребности; образуется духовный вакуум, и он ощущается как тяжелая тоска — «одни страданья, плоды сердечной пустоты». Такие переломы бывают в жизни каждого общества по нескольку раз — по мере того как достаток распространяется с узкой верхушки общества во все более широкие средние слои. Не миновал такого перелома и Рим.

Катулл жил в I в. до н. э. Рим всего лишь сто лет как стал великой державой, практически хозяином всего Средиземноморья. В Рим стекалось богатство, за богатством следовал досуг, за досугом — тоска. У дедов катулловского поколения на тоску не оставалось времени: оно шло на военные походы, на возделывание полей, на управление делами общины — три занятия, которые только и считались достойными свободного гражданина. Теперь войну вели профессиональные солдаты, поля обрабатывали пленные рабы, а политика превращалась в борьбу за власть, в которой каждый чувствовал себя обиженным. Досуг приглашал задуматься: для чего все это? — а задумываться римлянин не привык, и мысль его заносило на каждом повороте. Привычки отцов не годились, а новых привычек не было. Кто пытался думать, тот приходил к выводу об относительности всех ценностей: «...что честно и что стыдно, не для всех таково, а считается таковым лишь по установлению предков», — писал Корнелий Непот, историк, приятель Катулла и адресат его теплого посвящения (№ 1). А кто не пытались думать, те лишь метались, не зная,

...откуда такая
Камнем гнетущая грудь, появилась страданий громада.
... Не сознавая, чего они сами хотят, постоянно
К мест перемене стремясь, чтоб избавиться этим от гнета.
... Так-то вот каждый бежит от себя и, понятно, не может
Прочь убежать: поневоле с собой остается в досаде, —

так писал другой сверстник Катулла, поэт-философ Лукреций (III, 1055—69), а за ним повторяли несчетные позднейшие поэты и прозаики.

Слово «досуг» было на уме у многих; хлопотливый мыслитель Цицерон вновь и вновь пытался представить, каков должен быть «досуг с достоинством», otium cum dignitate («За Сестия», 98 и др.). А тем временем люди общества сами заполняли образовавшийся вакуум «досугом без достоинства». У их предков не было свободных часов, но были свободные дни. Будни чередовались с праздниками, посвященные богам праздники давали необходимую разрядку после напряженного труда: праздник — это будни наизнанку, в праздник работа уступала место

обжорству и пьянству, а чинность — разнузданности (таковы были прежде всего зимние «Сатурналии, лучший праздник года» (№ 14), когда даже рабы менялись местами с господами). Разумеется, буйное сквернословие, наследие древних обрядов культа плодородия, было в этой программе непременной частью. Вот таким же разгулом и сквернословием стал заполняться досуг имущих сословий и тогда, когда он стал повседневным. Даже краса римского сената Сципион Эмилиан и его друг Лелий (за два поколения до Катулла) на досуге «невероятно ребячились, вырываясь в деревню из Рима, точно из тюрьмы... и развлекались, собирая ракушки и камушки» (Цицерон, «Об ораторе», II, 22); и это были самые просвещенные люди тогдашнего Рима, а времяпрепровождение остальных было, видимо, гораздо менее невинным. Вот тот эмоциональный фон, на котором выступает для нас разгул Катулловых чувств и слов.

Это дальний фон; есть и ближний. Все особенности досужего римского быта становились еще заметнее в молодежном римском быту. Взрослые люди развлекались по своим домам; молодые и холостые — гуляли компаниями. Их мало стесняли: считалось, что молодой человек должен перебеситься, а потом жениться и вести хозяйство. Разумеется, в таких компаниях дружеские счеты, вино и женщины составляли главное содержание жизни. При этом компании были чисто мужские: пили вместе, гуляли порознь, зато обо всех своих любовных похождениях прежде всего рассказывали приятелям; кто уклонялся, тому жестоко пеняли, как у Катулла в стихотворениях № 6, 55, 102. Картинку такой пирушки — с пьяной гетерой вместо председателя — мы находим в восьми строчках стихотворения 27 (переведенного когда-то Пушкиным):

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела,
Председательница оргий.
Вы же, воды, прочь теките
И струей, вину враждебной,
Строгих постников поите:
Чистый нам любезен Бахус.

Разумеется, в таком тесном кругу каждая размолвка и каждое примирение переживалось всеми, раздувалось в великое событие и порождало целые водопады восторгов и поношений. Это была игра, нарочитая бравада юношеского буйства, такое же сознательное выворачивание наизнанку правил повседневного быта, как и на сатурнальных празднествах. Тип юноши-гуляки уже существовал в литературе — в греческой «новой комедии», пересаженной на римскую сцену Плавтом и Теренцием за сто с лишним лет до Катулла; молодые приятели Катулла брали этот тип за пример поведения, как нынешние молодые люди бе-

рут модных героев кино. Что это была игра, участниками вполне осознавалось; Катулл пишет (№ 10):

Целомудренным быть, благочестивым
Сам лишь должен поэт, стихи — нимало.
У стихов лишь тогда и соль и прелесть,
Коль щекочут они, бесстыдны в меру.

В этой заботе о демонстративной разнузданности и складывается поэтика Катулловых неистово бранных и восторженно ликующих стихов.

Гай Валерий Катулл жил в Риме и упивался модной прелестью этого молодежного быта. Она особенно пленяла его потому, что сам он не был римлянином по рождению — он приехал в Рим из Вероны в долине По. Эта область считалась еще не Италией, а провинцией (Предальпийской Галлией), и жители Вероны не обладали правами римского гражданства. Но борьба за распространение гражданства на Предальпийскую Галлию уже велась (в частности, этого добивался и впоследствии добился Юлий Цезарь), и для богатых и знатных уроженцев таких городов, как Верона, доступ к римскому гражданству уже был вполне возможен. Отец Катулла, несомненно, был в Вероне человеком богатым и знатным: у него была вилла на озере Гарда (№ 31), он был знаком с Цезарем, и Цезарь живал у него (Светоний, «Цезарь», 73). Посылая Катулла в Рим, отец хотел, по-видимому, дать ему образование, ввести его в хорошие дома, а может быть, и присмотреть жену: тогда дети Катулла считались бы уже римскими гражданами и имели бы доступ к политической карьере. Он даже купил для сына загородную виллу недалеко от аристократического Тибура (№ 44): ясно, что Катулл жил в Риме привольно, и его жалоба, что «в кошельке его только паутина» (№ 13) — лишь шутка в знакомом нам гиперболическом его стиле.

Когда Катулл появился в Риме, мы не знаем. Даты его жизни недостоверны. Хроника IV в. сообщает, что родился он в 87 г. до н. э., а умер в 57 г. до н. э. — тридцати лет от роду. Однако в стихах Катулла есть заведомые упоминания о событиях 55 г. (№ 11; 29; 45; 113). Видимо, или «тридцать лет» — округленная цифра, или Катулл родился позже, около 84 г. Молодость он провел в Вероне. Вскоре после совершеннолетия он лишился брата, скончавшегося в поездке на Восток по делам, нам не известным (№ 68, 19). Вероятно, после этого отец и перенес свои надежды на Катулла, послав его в Рим. В 62—61 гг. наместником Предальпийской Галлии был Квинт Метелл Целер, знатный, но бесцветный сенатор; может быть, именно ему отец Катулла порекомендовал сына. Во всяком случае, в Риме мы сразу видим Катулла посетителем дома Метелла и даже любовником его жены Клодии (№ 83) — потому что, как мы увидим, именно Клодию воспевал Катулл под именем знаменитой Лесбии. Метелл вскоре умер; тогда Катулл переходит в свиту

другого сенатора, Гая Меммия — это при нем он совершает в 57 г. поездку в Вифинию, и это на него он бранится, не сумев разбогатеть (№ 10; 28).

Но своим человеком чувствовал себя Катулл в другой компании. Это был кружок Гая Лициния Кальва, молодого оратора и поэта, дружбою с которым Катулл так гордился (№ 14; 50; 96). Потомки упоминали их рядом, до нас сохранились только стихи Катулла, но при жизни ведущей фигурой был, несомненно, Кальв, хоть и младший из двоих. По-видимому, к этому же кружку принадлежали несколько других молодых поэтов: Гельвий Цинна, вместе с Катуллом ездивший искать счастья в Вифинию (№ 10); Корнелий Непот, адресат Катуллова посвящения (№ 1), более известный как историк; может быть, тот Цецилий, которого Катулл приглашал в гости к себе в Верону (№ 35); все они были тоже из Предальпийской Галлии и образовывали как бы маленькое землячество. Это одна сторона интересов кальвовского кружка. Другая сторона была политическая. Кальв был потомком древнего рода, гордившегося традициями «борьбы за народ», его отец Лициний Макр (трибун 73 г.) был видный оратор и историк-пропагандист, которому Саллюстий приписывает патетическую речь за возрождение древней народной свободы. Кальв не сделал ораторской и политической карьеры, потому что был мал ростом и слаб здоровьем, но выступал он часто, репутацию имел хорошую, а Катулл сопровождал его на форум и писал ему шутливые комплименты (№ 53).

Таким образом, не нужно преувеличивать разочарование и отвращение Катулла к политике. Вино, женщины и песни поглощали его вечер, но не день; по утрам он, как все, ходил с визитами, сопровождал покровителей, толпился и шумел в публике на судебных процессах и народных сходках, а при случае участвовал в уличных политических драках, которые в эти годы были в Риме делом повседневным. Но, конечно, это не значит, что он имел за душой какую-то политическую программу. Политических партий в Риме не было, а были политические клики вокруг сенаторов, соперничавших в борьбе за влияние и власть. Таких клик было много, борьба их уравновешивала, и политическая жизнь Рима 70—60-х годов текла бурно, но ровно. Однако в 60 г., как раз когда Катулл появляется в Риме, положение изменилось: Юлий Цезарь (еще не полководец, а только политикан) организовал союз между вождями двух сильнейших группировок, Помпеем и Крассом («первый триумвират»), и после этого они сразу пересилили разноголосицу остальных сенаторских клик. Ненависть оттесненных соперников к Цезарю стала поголовной, в ней объединялись и старые олигархи вроде Метелла, и «поборники народа» вроде Кальва; памфлеты и эпиграммы ходили во множестве. В эту травлю был быстро вовлечен и я новоприехавший Катулл, и она отразилась в его стихах против Мамурры и Цезаря. Но брань оказалась недолгой: как только выяснилось, что позиция у Цеза-

ря прочная, мелкие враги постепенно стали переметываться к нему в друзья. Так сделал Меммий, покровитель Катулла; так сделал Цинна, товарищ Катулла по службе у Меммия; так сделал Кальв; и, наконец, «хотя Катулл, по собственному признанию Цезаря, заклеймил его вечным клеймом в своих стишках о Маммуре, но, когда поэт принес извинения, Цезарь в тот же день пригласил его к обеду, а с отцом его продолжал поддерживать дружеские отношения» (Светоний, «Цезарь», 73). Самое позднее упоминание Катулла о Цезаре (№ 11) мимоходно, но уже комплиментарно. Не нужно удивляться, что столь краткая вражда нашла выражение в столь непристойной бранной форме. В Риме это было привычно: даже деликатный Цицерон, когда ему приходилось обвинять Пизона (тестя Цезаря: того самого, которого не добром поминает Катулл в № 28 и 47) или Марка Антония, высыпает на их голову весь набор традиционных попреков теми же блудными пороками, без связи с делом и без правдоподобия, почти как соблюдая обряд. Так не только частный быт, но и общественный быт питал катулловскую поэтику эмоционального разгула.

Но весь этот хаос чувств и слов, заполнявший пустоту «досуга без достоинства», был не таким уж простым и саморазумеющимся рецидивом народного праздничного «мира наизнанку», как это могло бы показаться. Досуг освобождал человека для неформального общения — не делового и не обрядового, не гражданского, а человеческого. Здесь, в этом беспорядке вседозволенности, общество постепенно отбирало и соединяло в систему элементы тех новых культурных ценностей, которых не знал старый Рим: «человечности» (humanitas) и «столичности» (urbanitas). Именно от этой новооткрытой «человечности» пошел последующий европейский гуманизм всех веков, а от этой «столичности» — то (еще более трудно определимое) качество, которое в средние века звали «вежеством», в новое время «светскостью», а в наши дни «культурностью». Все знают всеобъемлющую формулу гуманизма: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо», — но не все помнят ее первоначальный контекст. Это начало комедии Теренция, поставленной за сто лет до Катулла («Самоистязатель», 75—77): ворчливый старик любопытствует, почему его сосед так странно ведет себя, тот восклицает: «Неужели у тебя столько досуга, что ты от своих дел еще и о чужих заботишься?». А любопытный важно заявляет: «Я человек...» и т. д. Что человечность начинается с досуга, древние римляне помнили хорошо.

«Человечность» была свойством внутренним, она воспитывалась раздумьями и попытками познать самого себя (и ближнего своего), она питалась чтением греческих философов; в нашу пору над всем этим торопливо трудился, например, Цицерон. А «столичность» была свойством внешним, как бы оболочкой этой человечности — этикетом общения: обходительностью, учтивостью, любезностью, изяществом, легкостью, остроумием; она воспитывалась чутьем и опытом, на пробах и

ошибках, и в нашу пору над этим трудились в своих комплиментах, подшучиваниях и перебранках именно Катулл и его товарищи по молодежным кружкам. Именно эти качества — для него главный критерий в суждениях о человеке, его поступках и произведениях: «умно», «остро», «тонко», «небезвкусно», «не без лоска», «утонченно», «воспитанно» — все эти синонимы светского поведения так и мелькают в его стихах (№ 10; 12; 13; 43; 50 и т. д.), именно им он радуется в Кальве, за отсутствие их бранит Азиния, странному сочетанию «вежества» в жизни и невежества в стихах дивится у Суффена. Все это — свойства деликатные, главное здесь — чувство меры, отделяющее шутливость от грубого шутовства: Эгнатию кажется изящным во всех случаях жизни улыбаться до ушей (№ 39), Азиний считает милой шуткой воровать у приятелей платки в застолье (№ 12), и Катулл втолковывает им, что и то и другое не имеет ничего общего со «столичностью». А Катуллу, быть может, таким же точно образом пеняли за грубость иных его выражений Цинна или Кальв. Так общими усилиями создавались и осознавались те нормы новой культуры человеческих отношений, которые в следующем поколении, на рубеже «золотого века» Августа, будут уже усваиваться смолоду и казаться врожденными, естественными и само собой разумеющимися.

Оттачиванию нового искусства человеческого общения служило и то занятие, которое так любили в кружке Катулла и Кальва: стихотворство. Легкая поэзия на мелкие случаи жизни была в Риме не то что внове, но, во всяком случае, не в почете. Она появляется вместе с появлением «досуга»: сперва, при дедах Катулла, в хаотическом жанре стихотворной «смеси» (satura), потом, при отцах Катулла, в более отчетливой форме эпиграмм (перенимаемой у греков). При Катулле и Кальве сочинение таких стишков уже почти вошло в моду: их писали даже суровые блюстители древних нравов Катон Младший и Марк Брут, и они тоже были бранными и непристойными. О потомках нечего и говорить: их безымянные любительские упражнения в этом жанре сложились даже в неудобопереводимую книгу, которая дошла до нас под заглавием «Приапеи». А через полтораста лет после Катулла кроткий Плиний Младший своими подражаниями таким стихам даже навлек на себя упреки друзей и оправдывался, напоминая, что на то и досуг, чтобы быть непристойным, что все-де так писали и что сам Катулл сказал, как поэт должен быть сердцем чист, а стихами игрив («Письма», IV, 14, 5). Однако покамест до этого было далеко: Катулл и Кальв в своем отношении к легким стихам могли чувствовать себя новаторами. Они первыми стали эти застольные экспромты сохранять, отделывать и отглаживать — стали относиться к ним не как к бытовым, а как к литературным фактам. Стихи эти по-прежнему назывались «безделки» (nugae), это было почти обозначение жанра, но «безделки» эти собирались и издавались, и Катулл писал над ними: «Пусть переживут они не одно столетие» (№ 1).

Светский досуг начинает вырабатывать свой язык. Как под пером Цицерона «человечность» теренциевского любопытного старика превращается в новую для Рима философию, так у Катулла с товарищами «столичность» пьяной светской компании превращается в новую для Рима поэзию. Само собой это не давалось: нужен был труд, и немалый.

Таким образом, не нужно преувеличивать в Катулле «естественность», «непосредственность», с которой он выплескивал в стихи любой мгновенный порыв души. «Естественные натуры» стихов не пишут. Чтобы писать стихи — а особенно стихи в формах новых и непривычных, но строгих и сложных, — нужно иметь трезвый ум и творческую волю. Сочинять стихи значило: пропускать разгул буйного чувства через фильтр обдуманного слова. Здесь Катулл похабный уступает место Катуллу ученому. Посмотрим, как это происходит.

3

Одно из самых простых и, по-видимому, ранних стихотворений Катулла — это № 17, плясовая насмешка над бестолковым мужем молодой жены. В ней отчетливо чувствуется подражание народной поэзии — такие песни-издевки были в латинском фольклоре и назывались «фесценнинами». Но размер, которым это стихотворение написано, не имеет ничего общего с теми размерами, какие знал латинский фольклор. Это размер греческий, называвшийся «приапейским», ассоциировавшийся с непристойными темами, употреблявшийся в Греции редко, а в Риме едва ли не впервые. Народная шутка в таком размере звучала так же странно, как звучала бы, скажем, русская частушка, изложенная гекcаметром.

Катулл не только здесь проявляет свой интерес к традиционным народным формам. Два его стихотворения — эпиталамии, свадебные песни (№ 61 и 62). Содержание их традиционно, а стих — опять-таки нет; гликоническим размером эпиталамии в Риме не писались, а гекcаметром не пелись вообще нигде: гекcаметр — размер не песенный. Были и менее явные традиции согласования метрики и тематики: например, стихи обличительные и бичующие назывались и писались ямбами (у самого Катулла таковы, например, № 29 и 37). А Катулл и здесь отступает от традиции: одно обличение изменницы он облекает в лирический одиннадцатисложник (№ 58), а другое в нежную сапфическую строфу (№ 11); и наоборот, разговор с самим собой, самоанализ и самоубеждение, влагает в суровые ямбы (№ 8). Любимый катулловский одиннадцатисложник — тот размер, которым открывается его сборник, — современному читателю кажется легким и естественным, а современников вводил в недоумение: это был размер без роду и племени, даже греками употреблявшийся редко и пришедший к римлянам едва ли не из низов греческой поэзии — александрийских эстрадных песен, кото-

рые слушались охотно, а уважались мало. У Катулла это эксперимент, оказавшийся удачным; из таких экспериментов, переставших ощущаться экспериментами, состоит едва ли не весь Катулл.

Какова метрика — таков и стиль. Переводы упрощают Катулла, нивелируют его язык под современный, устоявшийся, гладкий и легкий. А на самом деле в нем соседствуют высокие архаизмы и словечки из модного разговорного языка, галльские провинциализмы и обороты, скопированные с греческого, тяжелая проза и новые слова, сочиненные самим Катуллом. Киренский край он вычурно называет «асафетидоносным» (№ 7), буйство — на греческий лад «вакхантством» (№ 64) и в то же время в знаменитых стихах о поцелуях (№ 5 и 7) называет поцелуй не по-столичному, «suavium», а по-областному, «basium», просторечными же уменьшительными словцами у него пестрят все страницы: не глаза, а глазки, не цветок, а цветик, не друг, а дружок, не Септимий, а Септимчик. Некоторые особенности просвечивают даже в переводе: когда большое стихотворение № 65 укладывает 24 длинные строки в однуединственную фразу со множеством сочинений, подчинений и перебивок, то здесь трудно не почувствовать педантствования, а когда поэт вновь и вновь называет себя в третьем лице, не «я», а «твой Катулл» и пр. (№ 13; 14; 38; 44 и т. д.), то здесь трудно не почувствовать жеманничанья. Перед нами как бы плавильная печь, в которой выплавляется, но еще не выплавился латинский поэтический язык. Катулл знает, какова его цель: изящество, легкость и соразмерность; но какие нужны для этой цели средства, он не знает и пробует то так, то иначе.

Если языковая сторона стиля ускользает от перевода, то образная сторона стиля в переводе сохраняется; и читатель легко заметит, что и здесь не все похоже на поэта «естественного» и «стихийного». Так, радостное и пылкое стихотворение о несчетных поцелуях (№ 7) оказывается украшенным упоминанием о «Кирене асафетидоносной» с оракулом Аммона и могилой Батта, т. е. намеком на родину и предка александрийского поэта Каллимаха, кумира молодых поэтов. Так, другое столь же непосредственное стихотворение, о птенчике Лесбии (№ 2), заканчивается тремя строчками сравнения с мифом об Аталанте, такого неожиданного, что издатели предпочитают отделять его в особый отрывок (№ 2b). Так, в шутливое стихотворение о Лесбии и дурных поэтах (№ 36) врезается залп мифологической учености — перечень известных и малоизвестных мест, где чтится богиня Венера; так, стихотворение об удачном возвращении из Азии в Верону обрастает множеством географических названий, которые даже римскому читателю были непонятны без пояснений; мифологией же украшается дружески непринужденное стихотворение № 55, географией же — любовное, трагическое № 11, а этнографией — свирепо ругательное № 90 («я бы стал как Пегас, как Лад, как критский страж...», «пойду ли я к гирканам, сакам,

к нильским устьям...», «Геллий блудит с матерью: не иначе как родится персидский жрец!»). Для нашего времени словосочетание «ученый поэт» не звучит комплиментом, а для катулловского звучало. Именно так он и запомнился потомству: позднейшие авторы чаще называют его «ученый Катулл», чем, например, «тонкий Катулл» или «сладострастный Катулл». И эта ученость, как мы видим, не ограничивается большими мифологическими стихотворениями, а распространяется и на подлинную лирику.

Насколько рассчитаны у Катулла и пылкая небрежность, и тяжеловатая рассудительность, легче всего увидеть, обратив внимание вслед за метрикой и стилем на композицию его стихов. В «Книге Катулла Веронского» три части: сперва «полиметры», мелкие стихотворения, написанные пестрыми лирическими и ямбическими размерами (№ 1—60), потом большие вещи (№ 61—68), потом «эпиграммы», написанные традиционным размером — элегическими двустишиями (№ 69—116). Это очень формальное деление; но для Катулла оно значимо — в каждой из этих внешних форм у него по-особенному разворачивается и содержание.

Мелкие разноразмерные стихотворения, «безделки» — это та область, где Катулл охотнее всего играет в непринужденность и беспорядочность. Иногда он простейшим образом повторяет вновь и вновь одно и то же («как смешно, как смешно!» — № 56, «плохо мне, плохо!» — № 38, «ты велик, велик, Цицерон!» — № 49), иногда — с усилением и нагнетанием (издевательства над Амеаной — № 41 и 43, плач над Лесбииным птенчиком — № 3). Усиление подчеркивается повторением строчек (сперва Катулл кратко выругается, потом растолкует почему, а потом повторит ругательство — № 16; 36; 52; 57); эти повторения становятся как бы ступеньками, по которым идет нарастание чувства (любви Септимия и Акмы — № 45, гнева на подругу-похитительницу — № 42). А потом такое усиление перерастает в усложнение, и подчас очень тонкое (№ 8: первая половина — о том, каково Катуллу, потерявшему любовницу; вторая половина — о том, каково будет любовнице, потерявшей Катулла; а финальный повтор вдруг напоминает, что это еще когда-то будет, а пока он все не в силах о ней забыть). При всей этой игре усилений у читателя все время остается ощущение, что он кружится на одном месте, и вспоминается поэтика народных песен с припевами (которым Катулл так умело подражал в № 62 и 64). Если Катулл хочет, чтобы такое стихотворение было комическим, он употребляет или каламбур (№ 26), или редкое словцо (№ 53 — «шиш красноречивый!»), или гиперболу (№ 13: «ради моего благовония ты захочешь весь обратиться в нос!»), или нагромождение неожиданных сравнений (№ 25) и т. п. Самое эффектное его средство — ирония, когда говорится одно, а внушается противоположное (№ 42: «грязная шлюха, вороти мои стихи! Не действует? Тогда — честная и чистая, вороти мои стихи!»), или даже двойная ирония (как в

№ 16, где так и не ясно, как надо понимать слова «целомудренный» и «благочестивый» — по смыслу или по контексту, т. е. наоборот?)[1].

В эпиграммах — напротив. Их размер, элегическое двустишие из гексаметра и пентаметра, спокоен и уравновешен: стих уравновешивает стих, полустишие — полустишие, размер как будто сам напрашивается для стихов спокойных и рассудительных. Это в нем слышали греки, это в нем слышит и Катулл; и он строит их как рассуждения: «если... то», или «не то..., а это», «или... или». Здесь он не кружится чувством, а движется мыслью: начинает от одного утверждения, а приходит к другому. Если бы знаменитое «Ненавижу и люблю» (№ 85) было написано лирическим размером, он повторил бы это «ненавижу и люблю» раза три на разные лады, ничего не добавляя, кроме восклицательных знаков, и стихотворение получилось бы всем на радость. Но он пишет его дистихом, он не изливает свое чувство, а задумывается над ним — «почему я люблю и ненавижу?» — и огорчен оттого, что не может этого объяснить в двух строчках. Зато может объяснить в четырех и объясняет (№ 75): «это значит, что от любовной обиды мой ум сам на себя восстал: не могу тебя уважать, но и не могу не любить». Но и этого ему мало (вдруг непонятно, что он хочет сказать, говоря «уважать», буквально — «хотеть добра»?) — и он пишет объяснение к объяснению, уже в восьми строчках (№ 72); «это значит, что раньше я тебя любил не как любовницу, а как родную...» и т. д. И это — в стихах о самом мучительном и болезненном чувстве своей жизни. После этого неудивительно, что на более легкие темы он пишет с такой же четкой связностью (№ 92: «Лесбия меня бранит — значит, любит! Потому что и я ее люблю — а все время браню»), а когда хочет сделать свои дистихи комическими, то обращается не к игре слов, а к игре мысли, к чудесам парадоксальной логики: «я надеялся, Геллий, что ты не отобьешь у меня подругу, — я полагал, что ты выше пошлого блуда и интерес твой начинается сразу с кровосмешения; но ты подвел меня и отбил ее, — грустно!» (№91).

Наконец, в больших произведениях у Катулла появляется третий принцип построения, самый трудный — концентрический. В маленькой поэме о свадьбе Пелея и Фетиды (№64) он подсказан александрийскими образцами: там, судя по другим римским подражаниям, в обычае было вставлять рассказ в рассказ, причем по возмозможности со сходными мотивами, но с контрастным настроением. Так Катулл в рассказ о счастливой свадьбе смертного Пелея и богини Фетиды (от них потом родится Ахилл, но Фетида покинет Пелея и вернется в родное море) вставляет описание брачного покрывала с вытканной историей

[1] По смыслу: «Фурий и Аврелий, вы прочли мои стихи о поцелуях мальчику и решили, будто я развратен? Нет, поэт должен быть безупречен в жизни, а стихи его могут быть и изнеженны...» По контексту: «...вы прочли мои стихи о поцелуях мальчику и решили, будто я ни на что иное не способен? Нет, поэт должен быть безупречен в постели, а стихи его...» и т. д.

несчастной разлуки Ариадны с бросившим ее Тесеем (от этого потом погибнет отец Тесея Эгей, но в финале смертная Ариадна должна соединиться с богом Вакхом, счастье перевесит горе, и аналогия двух тем станет полной): счастливое лицо любви оттеняется печальной ее изнанкой.

В большой элегии, адресованной Аллию (№ 68), поэт применяет тот же план к лирическому материалу и вставляет друг в друга не две, а целых четыре темы: «я страдал от любви — тогда ты, Аллий, устроил мне свидание с моей красавицей — и она вошла ко мне, как когда-то Лаодамия к Протесилаю — не на радость, увы, ибо Протесилаю скоро было суждено пасть под Троей — той Троей, где ныне лег в могилу мой бедный брат...» — это середина, и дальше поэт по тем же ступеням возвращается обратно (брат — Троя — Лаодамия — возлюбленная и Аллий), с большим искусством преодолевая трудные переходы. В мелких стихотворениях для таких композиций, понятным образом, недостает простору, но и здесь выработанное чувство пропорций не подводит Катулла — даже в стилизованном под народную песню-насмешку стихотворении № 17 строки о хорошенькой жене приходятся точно на середину, а о дураке муже — с обеих сторон от нее.

Насколько сознательно велась эта работа над поэтическим словом, становится особенно видно, если обратить внимание на парные стихотворения Катулла. Больше, чем кто-нибудь, он любит одну и ту же тему обрабатывать дважды — то введя дополнительный мотив, то переменив интонацию, то композицию. Он дважды сравнивает красоту Лесбии и ее соперниц: в лирическом размере это оборачивается буйным нагромождением насмешек над соперницей (№ 43: «здорово, девица с немалым носом, неладной ногой, не черными глазенками...»), в элегических двустишиях — толковой росписью, объясняющей, что из красивых частей еще не слагается красивое целое (№ 86: «Квинтия для многих красива — а для меня лишь бела, высока, стройна...»). Он пишет два эпиталамия (№ 61 и 62): один стилизован под обрядовую песню, другой — под идиллию, один на римском фоне, другой на греческом, один рисует свадьбу извне — как картину, другой изнутри — как переживание. Он пишет, как Лесбия его бранит и любит (№ 92), а потом вводит новый мотив: «потому что бранит при муже» (№ 83). Его друзей обидели — один раз он жалеет их самих (№ 28), а в другой раз поносит их соперников (№ 47). Ему изменил друг — одно стихотворение он начинает в тоне «Ни от кого нельзя ждать благодарности...» (№ 73), другое в тоне «Ты, Руф, которому я так верил себе на горе...» (№ 77). Он попрекает Геллия: «ты блудодей и кровосмеситель» — один раз патетически гневно (№ 88), другой раз высокомерно и холодно (№ 89). На Мамурру и Цезаря он пишет не одну, а две инвективы: о том, какие они мерзавцы сами по себе (№ 57), и о том, как они пагубны для государства (№ 29). О птенчике Лесбии у него два стихотворения, на жизнь его и на смерть его (№ 2

и 3); о поцелуях Лесбии тоже два, их «тысячи и тысячи...» (№ 5), их столько, сколько песков в Африке и звезд в небе (№ 7), но и этого Катуллу мало, и он пишет третье, о поцелуях Ювенция, которых столько, сколько колосьев на ниве (№ 48). Совершенно ясно: главная забота Катулла — не о том, чтобы выплеснуть страсть, а о том, какими словами это сделать.

Окончательно мы в этом уверяемся, когда видим, как Катулл в поисках лучших слов обращается не к своим словам, а к чужим — к переводам с греческого. Знаменитое стихотворение № 51, «Тот мне мнится богу подобен...», которое кажется первым Катулловым признанием в любви перед его Лесбией, — это перевод старинного стихотворения Сапфо к ее подруге, тоже знаменитого. При этом концовку Катулл приписывает свою, и концовка переосмысляет стихотворение: картину любовного недуга он берет у Сапфо, а причину любовного недуга («это досуг...») определяет сам. Точно так же и большой перевод из Каллимаха (№ 66) приобретает у Катулла дополнительное осмысление благодаря посвятительному стихотворению при нем (№ 65): судьба волос Береники, богами разлученных с Береникой, становится символом судьбы Катулла, смертью разлученного с братом. Точно так же и поэма об Аттисе (№ 63) производит впечатление переработки греческого образца, к которому Катулл добавляет лирическую концовку от себя. Так заставляет поэт неподатливые образцы говорить то, что он хочет. О более мелких реминисценциях нет нужды и упоминать: коротенькое стихотворение № 70 кончается цитатой из Софокла, приглашение Фабуллу (№ 13) напоминает греческую эпиграмму Филодема, стихи о воробье Лесбии (№ 2 и 3) — целую серию греческих эпиграмм о животных, и даже за знаменитым «ненавижу и люблю» (№ 85) стоят и Феогнид, и Анакреонт, и греческая комедия в переводе Теренция[2]. Все это нимало не ставит под сомнение искренность Катулла: наш Жуковский о своей большой и искренней любви тоже писал преимущественно переводами с немецкого. Но это напоминает нам еще раз: Катулл не стихийный поэт, Катулл — «ученый поэт». Что для светского человека означала «столичность», то для поэта означала «ученость». Источник этой учености нам уже не раз приходилось упоминать. Это — александрийская поэзия III—II вв. до н. э. во главе с ее классиком Каллимахом. Именно здесь сложился тип «ученого поэта», который не бездумно творит по привычным образцам предшественников, а сознательно и целенаправленно отбирает одно, возрождает другое, сочетает третье и четвертое. Здесь, в Александрии, впервые оформился жанр небольшой, но сложно построенной и выписанной мифологической поэмы, который мы находим у Катулла в «Свадьбе Пелея и Фетиды» (и, конечно, в переведенной из Каллимаха «Косе Береники», хотя это, собственно, не поэма, а элегия); здесь же получил

[2] Анакреонт, фр. 79: «Люблю и не люблю тебя, / И буйствую, и не буйствую...» Теренций, «Евнух». 72: « тошно, и любовь горит». Ср. Феофраст у Плутарха, «Катон Старший», 37.

классический вид жанр эпиграммы, короткой и выдержанной, наоборот, в стиле изысканно простом. Разноразмерные «безделки» разрабатывались здесь меньше.

Александрийская культура была Риму не внове: собственно, именно через нее, как через преломляющее стекло, воспринимали старшие римские поэты, эпики и драматурги, свои гомеровские и еврипидовские образцы (так потом Западная Европа воспринимала греческое наследие через латинскую культуру, а Россия XVIII в. — всю античность через французскую культуру). Новшеством Катулла и его друзей было то, что они впервые сдвинули внимание с предмета на преломляющее стекло, почувствовали себя новаторами и экспериментаторами. Новаторство диктовалось им эпохою — эпохою наступающего досуга. Столетием раньше культура римского общества была однородней; теперь общество расслоилось на досужих и недосужих, и досужей публике для заполнения «достойного безделья» понадобилась поэзия изысканная и как можно более недоступная пониманию невежд.

Катулл и его друзья выступали единым литературным поколением, связанным общностью этих вкусов. Почти все упражнялись в обоих ведущих александрийских жанрах — в ученой мифологической поэме и в эпиграмме (а заодно — в элегии). Лициний Кальв писал поэму «Ио», элегии на смерть жены (Катулл откликнулся на них в № 96), эпиталамий (как Катулл), эпиграммы (в том числе на Цезаря и на Помпея); Цинна прославился поэмой «Смирна», такой темной, что на нее писали прижизненные комментарии (это ей Катулл сулил бессмертие в № 95); Цецилий, адресат № 35, сочинял «Диндимену» (перекликавшуюся темой с катулловским «Аттисом»); Корнифиций, адресат № 38, был автором поэмы «Главк». Любовные стихи писал и Корнелий Непот, которому посвящена книга Катулла, и сам претор Меммий, при котором Катулл ездил в Вифинию. Чуть старше их и чуть архаичнее по вкусам были поэты другого кружка: Валерий Катон, ученый и стихотворец, автор поэмы «Диктинна», элегии «Лидия» и сатиры «Негодование»; Фурий Бибакул (в котором иногда видят Фурия, адресата № 11 и 23), сочинитель исторической поэмы, политических эпиграмм и сатиры «Ночное бдение»; Тицида, писавший любовные стихи к Левкадии, переводивший александрийскую поэму «Аргонавтика», но опять-таки не забывший ни сатир, ни исторических поэм. От всех этих авторов сохранились лишь разрозненные строки. Недовольный новыми модами Цицерон (сам на досуге немало писавший стихов) обзывал их всех вместе взятых «новые стихотворцы» (по-гречески — neôteroi, что звучало почти как «модернисты») и «подголоски Евфориона» (антиохийского подражателя александрийской вычурности) — впрочем, эти отзывы относятся ко времени уже после смерти Катулла («К Аттику», VII, 2, 1; «Оратор», 161; «Тускуланские беседы», III, 45).

При всем усердии этих римских подражателей александрийским вкусам, произведения у них получались во многом непохожие на образцы. Главных различий было два — в форме и в содержании. В форме идеалом александрийских поэтов была архаическая простота: они стремились как бы освободить воображаемую исконную простоту и ясность от приевшихся наслоений позднейших эпох. Ученая сложность и вычурность служила этому лишь как бы оттеняющим комментарием. Для римлян такая игра в архаику была невозможна. Промежуточных эпох за спиною у них не было: архаика для них была не в отдалении, а рядом, не в умозрительной прелести, а в наглядной грубости, приходилось не возрождать ее, а бороться с ней. Поэтому вместо стихов о сельской буколической экзотике они писали о городской досужей современности, — и простота у них получалась не изысканной, а естественной, не ученой, а разговорной. Ученая усложненность и умиляющая простота переставали оттенять друг друга, разрывались и расходились в разные стороны. Катулл подражал и простоте и сложности александрийцев, но совместить этого не мог: простота пересиливала в мелких стихотворениях, сложность — в больших. Оттого позднейшие филологи и расчленили с такой легкостью Катулла ученого и Катулла «непосредственного». Ошибка была лишь в том, что «настоящим» Катуллом объявили только последнего, а на самом деле настоящими были оба.

Разница в содержании вытекала из разницы в форме. Культ архаической простоты означал, что александрийские поэты писали о предметах отдаленных, о мифических героях (как Каллимах), сказочных пастухах (как Феокрит) и потешном простонародье (как Герод), но только не о себе самих. Для разговора от собственного лица они оставляли только самый мелкий жанр, эпиграмму, — именно потому, что здесь в четырех-восьми строчках и речи не могло быть о выражении какого-нибудь реального, сложного чувства, — только о его частице, осколке, моменте. Римляне, обративши средства новой поэзии не на архаику, а на современность, вынуждены были писать именно о себе самих. Легкие формы александрийской поэзии сразу дрогнули под тяжестью усилий, которыми складывалась римская «столичность». Эпиграмма стала тесна, потребовалась элегия; шутливая любовь стала мала, начала сочиняться большая и страстная. Александрийские поэты, обремененные вековой культурой, искали в стихах простоты; римские поэты, лишь вчера расставшиеся с первобытной простонародностью, искали в стихах сложности. Там как бы взрослые играли в детей, здесь как бы дети играли во взрослых. А в таком сравнении в выигрыше оказывались дети. Для сверстников Катулла греческая культура была не только школой слов, но и школой чувств. И вышел из нее не только Катулл ученый, но и Катулл влюбленный.

4

Через двести лет после Катулла ритор Апулей, автор «Золотого осла», обвиненный перед судом в чернокнижии и развратном поведении, заявил в своей защитной речи, что если он и упоминал в своих стихах реальных лиц, то только под вымышленными именами, как «Катулл называл Лесбией Клодию, а Тицида Метеллу Периллой, а Проперций под именем Кинфии скрывал Гостию, а у Тибулла была Плания на уме и Делия на языке» («Апология», 10). Это был поэтический этикет: вымышленными именами пользовались, во-первых, чтобы не сглазить, а во-вторых, чтобы не скомпрометировать воспеваемое лицо. И это была психологическая игра с самим собой: она подчеркивала, что поэзия и жизнь — вещи разные и что в стихах поэт пишет не столько о том, что с ним было, сколько о том, что он хотел бы, чтобы с ним было.

Ни Метелла, ни Гостия, ни Плания ближе нам не известны; но катулловская Клодия оказалась известной. Это была дама из высшего сенатского сословия, один ее брат был консул и славился как взяточник, другой — народный трибун и славился как демагог, муж ее Метелл — тоже консул и (как мы видели) наместник Предальпийской Галлии, родная ее сестра была за полководцем Лукуллом, сводная — за самим Помпеем (едва ли не о ней — эпиграмма Катулла № 113); все три сестры были известны распутным поведением, а сама Клодия — больше всех. Ей не повезло: в 56 г., уже вдовою, она обвинила своего молодого любовника Целия Руфа (адресата катулловского № 58) в попытке отравить ее, защитником Целия выступил Цицерон, враг обоих Клодииных братьев, и в своей речи «За Целия» начертил такой портрет Клодии, эмансипированной женщины без стыда и совести, напоказ щеголяющей развратом, что этот образ прочно запомнился потомству и дал много ярких красок для всех, кто пытался представить историю Клодии и Катулла как роман великосветской львицы с неопытным и страстным юношей, впервые попавшим в развратный Рим из целомудренной провинции.

Роман с Лесбией-Клодией очень много значил для Катулла и его поэзии. Но, перечитывая стихи Катулла, посвященные Лесбии, нельзя не обратить внимания на две их особенности.

Во-первых, это хронологические рамки. Все скудные датировки в стихах Катулла относятся к 60—55 гг. (и по большей части к 57—55 гг.); единственный хронологический намек в стихах о Лесбии (№ 11 с надрывным прощанием) — к 55 г. Между тем до 59 г. Клодия была замужем и заведомо вела себя более сдержанно; после смерти мужа, в 59—57 гг., ее любовником был Целий, а потом — Геллий (?); в 57—56 гг. Катулла нет в Риме, он — в Вифинии; а после 56 г., процесса Целия и уничтожающей речи Цицерона, Клодия совсем исчезает из виду — или

умирает, или уходит на вынужденный покой (ей, по-видимому, уже лет сорок). Стало быть, ее роман с Катуллом — лишь краткая промежуточная или попутная интрига довольно раннего времени, а стихи о ней Катулла (по крайней мере некоторые) — произведения очень поздние. Возникает вопрос: обязаны ли мы представлять себе любовные стихи Катулла мгновенными откликами на события его отношений с Клодией? нельзя ли представить, что многие из них были написаны позже, по воспоминаниям, ретроспективно? На первый взгляд это кажется странным, но русскому читателю легче, чем иному, преодолеть это впечатление странности: вспомним, что такой большой поэт-романтик, как А. А. Фет (переводчик Катулла!), лучшие свои стихи о молодой любви написал в старости, по воспоминаниям, ретроспективно. Настаивать на таком предположении, конечно, не приходится, но подумать об этом полезно.

Во-вторых, это социальные краски. Реальная Клодия была знатной женщиной, по социальному положению стоявшей гораздо выше безродного молодого веронца. Но в стихах Катулла нигде, ни единожды не мелькает взгляд на Лесбию снизу вверх. (Разве что в № 51, «Тот мне видится богу подобен...» — но мы знаем, что это перевод из Сапфо, а у Сапфо это стихотворение обращено к младшей подруге и ученице — т. е. и здесь нет взгляда снизу вверх). Он говорит о ней как о равной или как о низшей. Забудем на минуту то, что мы знаем от Апулея и Цицерона, и представим себе Лесбию такой, какими были обычные героини античной любовной лирики: гетерой, полусветской содержанкой, — и ни один катулловский мотив не будет этому противоречить. Больше того: иногда Катулл прямо стилизует Лесбию под продажную женщину — вот он переборет свою любовь (№ 8), и «как ты будешь теперь жить?... кого любить? кому скажешь „твоя!“? кого станешь целовать? кого кусать в губки?» В стихотворении № 58 его Лесбия «блудит по подворотням», а в стихотворении № 37 изображается (правда, безымянно) кабацкой девкой, которую одна компания отбивает у другой. Любовь к светской женщине оказывается у Катулла загримированной под любовь к гетере — и это у поэта, для которого «столичность» была превыше всего!

Этому есть свои причины. Именно гетера была для античного общества наставницей в «науке любви» — и не только любви телесной, но и, как это ни неожиданно, любви духовной. И античная поэзия не хотела забывать об этой школе.

Мы видели: для античного человека жизнь делилась на две части, «дело» и «досуг». «Делом» для мужчины было хозяйство, война и политика. Любовь для него была «досугом». Там он был деятелем — в любви он был потребителем. Но для женщины — наоборот. Любовь для нее была не «досугом», а «делом» — семейным долгом, если она была замужем, источником заработка, если она была предоставлена самой себе. Здесь она была деятельницей, производительницей, дающей, а не

берущей стороной. Для хороших жен римляне не скупились на уважение: «единомужняя», «постоянная», «добронравная» — читаем мы в надписях на женских могилах. И для гетер, которые были способны на то же самое — привязанность, верность, уступчивость, — общественное уважение было открыто (правда, конечно, больше в теории, чем на практике). Выражением его была поэзия греческой комедии (с персонажей которой брали пример сверстники Катулла). Молодая гетера (или почти гетера), в которую безумно влюблен юноша и которая потом по счастливому узнанию вдруг оказывается свободной, благородной и годной ему в законные жены, была в комедии постоянным персонажем. «Она мне душу и жизнь доверила, я ее за жену считал», — говорит о такой героине юноша у Теренция («Андриянка», 271—273), и это уже предвещает Катулловы чувства к его возлюбленной; а еще поколение спустя продолжатель Катулла Проперций скажет своей героине: «... Вечной любовницей ты, вечной мне будешь женой» (II, 6, 42). Это значит: когда в мужской жизни раздвинулся досуг, то в ней больше места заняла любовь, из развлечения она стала делом, делу нужно было учиться, а учиться можно было только у женщины. Катулл стоит здесь на переломе, и мы видим даже точку этого перелома — стихотворение № 51. «Тот мне видится богу подобен...», описание своей любви, переведенное из Сапфо. Античный поэт впервые пытается описать свою любовь не извне, а изнутри, не как провождение «досуга», а как подлинное душевное «дело»; и для этого он идет на выучку к женщине, для которой любовь была «делом» всегда.

Новое, более серьезное отношение к любви с гетерами подсказывал сверстникам Катулла сам латинский язык. По-латыни продажные женщины деловито назывались «меретрики», «заработчицы»; слово «гетера» пришло из Греции вместе с пресловутым «досугом». Слово «гетера» в переводе значит «подруга»; а для юридически мыслящих римлян «дружба» была понятием гораздо более ответственным, чем для беспечных греков: так называлось единодушие, скрепляющее общество (и семью и государство), «высшее согласие во всех делах божеских и человеческих, при взаимном благорасположении и благожелательности», — определял эту Дружбу Цицерон («О дружбе», 20). Когда гетеру брали на содержание, с нею заключали контракт, договор: а «договор» для римлян было понятие священное, он требовал непреложной Верности, он находился под блюстительством богов, нарушение Верности Договору было нарушением Благочестия по отношению к богам. Все слова, которые для грека были бытовыми, для римлянина становились важными и многозначительными. В повседневности это могло не замечаться, но стоило над этим задуматься, и это чувствовалось сразу. Заслуга Катулла с товарищами была именно в том, что они задумались и дали себе отчет, что дружба, верность, договор в малом мире частного «досуга» то же

значат и так же важны, как Дружба, Верность, Договор в большом мире общего «дела», — что человек одинаково человек и там и тут.

Значение Катулла в римской поэзии — не в том, что он страстно любил свою Лесбию и с непосредственной искренностью изливал свой пыл в стихах. Оно в том, что Катулл первый задумался о своей любви и стал искать для ее выражения новых точных слов: стал писать не о женщине, которую он любит, а о любви как таковой. Поиск точных слов давался трудно. Нынешний поэт с легкостью бы написал «я тебя попрежнему желаю, но уже не по-прежнему люблю», и это было бы понятно. Но в латинском языке слово «любить» (amare) означало именно «желать», и для понятия «любить» в нынешнем смысле слова нужно было искать других выражений. Катулл ищет их в стихотворениях № 72, 73, 75, 76, 87, 109, и у него вновь и вновь возникают те высокие образы, о которых мы упоминали: «Договор священной Дружбы» (№ 109), «Верность в Договоре» (№ 87), «Договор, Верность, Благочестие» (№ 76). Он находит нужное ему слово — и замечательным образом это оказывается то самое слово, которое мы видели в цицероновском определении дружбы: «благожелательность» (benevolentia: «я принужден все больше тебя amare, но все меньше bene velle», говорит буквально Катулл в № 72; в стихотворном переводе это слово приходится условно передавать как «уважение»). По-русски «благожелательность» звучит слабее, чем «любовь», но по-латыни сильнее, и вот почему: в латинском сознании «благожелательность» (benevolentia) требовала непременного проявления в «благодеяниях» (beneficia), справедливый обмен благодеяниями назывался «благодарным», а несправедливый «неблагодарным» (gratus, ingratus — тоже повторяющиеся понятия у Катулла, № 73, 76 и др.), и за справедливостью этой следила суровая Немезида («Рамнунтская дева», трижды упоминаемая у Катулла; едва ли не она же — и олицетворенная Верность в № 30). Таким образом, понятие «благожелательность» означало любовь деятельную, активную, которая не только берет, но и дает; любовь не только себе на радость, но и на радость любимому человеку; такую любовь, которая до этих пор была достоянием женщины и лишь теперь входит в душевный мир мужчины. Можно, конечно, говорить, что Катулл открыл духовную любовь, вдобавок к плотской; но точнее будет говорить, что он открыл (для мужчины) деятельную любовь вдобавок к потребительской.

Слово «благожелательность» сразу включало чувство любовника к подруге в ту систему Дружбы с большой буквы, основы всякого общества, о которой говорил Цицерон. Теперь это чувство приравнялось, с одной стороны, к чувству между друзьями-мужчинами, а с другой стороны, к чувству между членами семьи (вспомним еще одну попытку Катулла выразить свою любовь: «...та Лесбия, которую я любил больше, чем себя и всех своих», № 58). Мы видели, как много у Катулла стихов

к друзьям; заметим же, что в некоторых из них появляется та же страстная рефлексия, тот же сдвиг внимания с друга на дружбу как таковую (№ 30 и 73). Семейное чувство у Катулла прорывается, конечно, в стихах об умершем брате (№ 65, 68, 101), но главным образом — в стихах о браке и су́пружестве (на смерть жены Кальва, № 96; два эпиталамия, № 61—62). Это понятно: из всех «договоров» Благожелательства брачный союз был самым священным, скрепленным обрядами, опекаемым богами; и Катулл с восторгом описывает эти обряды в эпиталамии № 61. Кроме того, брачный союз служил продолжению рода, а это для античного человека всегда было важно (ср. № 68, 119—124); в стихах о брате Катулл всякий раз упоминает, что умер он бездетным и оставил род без наследников, — а это, конечно, значит, что теперь жениться и рождать наследников должен он сам. Прямо говорить об этом он избегает, но когда он ищет слов для своей любви к Лесбии, то говорит: «...не так, как простых подружек, а так, как отец любит сыновей и зятьев» (№ 76).

Новые понятия требовали новых форм выражения. Представить то, о чем хотел сказать Катулл, непривычному читателю можно было или в рассуждении, или в образе. Ни для того, ни для другого обычные Катулловы средства не годились. Мы видели, как Катулл пытался вместить рассуждение в лирическую «безделку» — в сапфические строфы № 51 — и как это разламывало стихотворение; удачнее это у него получилось в «разговоре с собой» (№ 8: «терпи, Катулл, скрепись душою, будь твердым!»), но удача эта осталась единичной. Для рассуждения лучше подходили уравновешенные двустишия эпиграмм, но эпиграммы были коротки. Поэтому образное выражение Катуллова концепция любви находит в больших «ученых стихотворениях», а рассудочное — в элегиях.

Это и есть ответ на читательский вопрос: почему лирик Катулл стал писать мифологические поэмы? В них он для читателя показывал любовь и верность такими, как он их себе представлял, в привычных мифологических образах, а для себя осмыслял эти образы изнутри, проигрывал их, как проигрывал Сапфо в стихотворении № 51. Чтобы научиться любви-самоотдаче, ему нужно было примерить на себя душевный опыт и новобрачной жены из эпиталамиев, и «девы-Аттис», и Ариадны, и косы Береники. Кое в чем эти поэмы позволяют заглянуть в душу Катулла даже глубже, чем рефлектирующие стихотворения. По ним мы видим, что вместе с мечтой о любовном соединении в сознании Катулла все время присутствует страх этого соединения, страх потерять себя в любовной самоотдаче, и поэт вновь и вновь напоминает: обретаемое больше, чем потеря. Так в эпиталамии № 62 невеста прощается с девичеством, в эпиталамии № 61 жених — с холостыми забавами (напоминающими нам о стихах Катулла к Ювенцию), в «Косе Береники» коса расстается с головою царицы, но этим обретается воссоединение

царицы с супругом. Столь же пугает поэта и собственный порыв, готовность бездумно броситься в любовь; так бросалась в любовь Лаодамия в № 68 и была за это наказана обиженными богами, такою же кажется ему и собственная судьба. И тот и другой страх сочетались в самом трагическом из больших стихотворений, № 63, где Аттис сперва в порыве страсти к богине Кибеле отсекает себе возврат к человеческому прошлому, а потом в порыве тоски по прошлому навлекает на себя гнев Кибелы. Наоборот, и тот и другой страх отменяют друг друга в самом оптимистическом из больших стихотворений, № 64, где Ариадна без жалости о прошлом бросается в любовь к Тесею, наказана за это его изменою, но вознаграждается за это страдание браком с нисходящим к ней Вакхом; а окружающая этот рассказ история свадьбы Пелея и Фетиды подтверждает, как прекрасен брак, воистину приближающий смертного к богам, если брак этот заключается по любви и по благословению Юпитера. Так все эти произведения, на первый взгляд особняком стоящие в «книге Катулла», в действительности выражают и углубляют ту же главную тему, что и его любовная лирика.

Еще важнее была другая форма, разработанная Катуллом в любовной поэзии, — элегия. У Катулла в сборнике только две элегии, но обе образцовые — № 68 (к Аллию) и № 76 (к богам). Они очень непохожи друг на друга. Первая, как мы видели, осмысляет любовь поэта с помощью мифологической параллели с судьбою Лаодамии; вторая — с помощью прямых и связных рассуждений: «если любовь, как и все человеческие отношения, состоит в том, чтобы воздавать добром за добро, — то боги свидетели, что я ни в чем не нарушил долга благожелательности и благодеяний, а сам в ответ видел лишь неблагодарность, измену и бесстыдство; избавьте же меня, боги, от недуга этой любви!» Это самая зрелая формулировка той гуманистической концепции любви, которая так мучительно складывалась у Катулла. Первый тип элегии смотрел в прошлое, второй — в будущее. Жанр элегии, стихотворного размышления и побуждения, возник еще в раннегреческой лирике и продолжал существовать в александрийскую эпоху; элегии собирались в сборники, озаглавленные женскими именами («Нанно» Мимнерма в VI в., «Лида» Антимаха в IV в., «Леонтион» Гермесианакта в III в.), но, насколько мы можем судить об этих несохранившихся книгах, здесь не было стихов о собственной любви, а были лишь общие рассуждения с мифологическими примерами, женские же имена служили лишь посвящениями. О собственной любви александрийские поэты предпочитали сочинять маленькие и легкие эпиграммы. Эпиграммы всегда хранили способность развернуться в элегию; из надгробных эпиграмм — уже у греческих поэтов выросли надгробные элегии (при Катулле элегии на смерть жены писал в Риме грек Парфений, и в подражание ему Лициний Кальв оплакивал свою Квинтилию); но из любовных эпиграмм любовные эле-

гии выросли только в Риме, и первым известным нам их создателем был Катулл. Может быть, опыт надгробных элегий был ему помощью: не случайно в элегию № 68 вклинивается плач о смерти брата. После Катулла за любовную элегию взялся Корнелий Галл, друг юного Азиния Поллиона (см. № 12) и ученик упомянутого Парфения; после Галла — Тибулл, за ним Проперций, за ним Овидий. Эти четыре поэта были прямыми наследниками Катулла, и преемственность эта сознавалась; а от них, то умирая, то возрождаясь, жанр любовной элегии — раздумья о любовных страданиях — перешел в Европу нового времени. По другой линии — не от эпиграмм и элегий, а от «безделок» в лирических размерах — наследником Катулла стал Гораций; здесь он сделал то, чего не успел сделать Катулл, заставил песенные размеры звучать так же уравновешенно и вдумчиво, как элегические двустишия, только красивее. А от Горация пошла традиция «горацианской лирики» — раздумий о любовных радостях, — и, тоже видоизменяясь, дошла до самого XIX в.

Катулл хорошо знал иррациональную силу приступов любви и ненависти. Но он не наслаждался этим буйством страсти — он боялся его. Античный человек еще не выстроил столько барьеров между стихией и собой, сколько выстроила культура наших дней. Любовь — болезнь, говорил ему вековой опыт, а от болезни умирают или сходят с ума. Мыслью «любовь — болезнь» любовный цикл Катулла начинается в № 51 «Тот мне кажется богу подобен...», и той же мыслью он заканчивается в элегии № 76. Всю свою поэтическую силу он положил на то, чтобы упорядочить этот хаос страсти, укротить его, усмирить. «Катулл похабный», прошедший сквозь фильтр «Катулла ученого», — вот что такое «Катулл влюбленный». Это был тяжелый душевный труд, но результатом его было создание новой (для мужской поэзии) любви: не потребительской, а деятельной, не любви-болезни и любви-развлечения, а любви-внимания и любви-служения. Катулл начал, элегики завершили, и этот культ любви-служения перешел от римской «столичности» к «вежеству» средневековья, «светскости» нового времени и «культурности» наших дней. Он вошел в плоть и кровь европейской цивилизации. И только потому, что он стал для нас саморазумеющимся, читатель нашего времени может позволить себе историческую несправедливость: любоваться у Катулла не теми элегиями и учеными стихотворениями, в которых он ближе всего подошел к своей цели, а теми лирическими вспышками недоукрощенной страсти, которые Катуллу были страшны, а нам — благодаря Катуллу — уже безопасны.

P. S. *Статья была написана как* предисловие *к изданию «Книги стихотворений» Катулла в переводе С. В. Шервинского (М., 1986); экскурс «Castus Catullus» о стих. № 16 так и остался ненапечатанным.*

Там же в примечаниях — обзор «мифа о Катулле», как он отражался у русских переводчиков Катулла. В XVIII в. его заслонял Гораций, в начале XIX в. Тибулл; когда до России дошла поднятая романтиками волна интереса к Катуллу, то русская поэзия уже мало интересовалась античностью вообще, и первый полный перевод А. Фета (1886) остался не замечен. Фет назвал Катулла «римским Пушкиным», Корш (1899) римским Петраркой и Гейне, собратом европейских трубадуров и персидских лириков (в своем романсно-элегическом переосмыслении). А. Пиотровский (1928) добавил к этому образу фон «интеллигенции и художественной богемы» в эпоху «великой римской революции» (которую он рисовал по очерку Блока «Катилина»); таким Катулл и остался для русского читателя наших дней (вплоть до «Слова о Катулле» В. Сосноры).

ВЕРГИЛИЙ, ИЛИ ПОЭТ БУДУЩЕГО

Вергилию не повезло в России. Его не знали и не любили: «перелицованные „Энеиды"» разных авторов русскому читателю всегда были более знакомы, чем «Энеида» настоящая. Сближению с Вергилием мешало сперва гимназическое отвращение, потом — языковой барьер. Поэмы, в которых главное — рассказ, могут нравиться и в переводе; поэмы, в которых живет и звучит каждое слово (а таков весь Вергилий), требуют переводчика-языкотворца, какие бывают редко. Для Гомера таким был Гнедич, для Вергилия такого не нашлось. Не нашлось потому, что романтический XIX век, мечтавший о поэзии естественной и непосредственной, не любил цивилизованной римской классики и предпочитал ей греческую. XX век, расставшись с романтизмом, понял, что естественность и непосредственность в поэзии — миф и что громоздкая сложность и противоречивая напряженность римской цивилизации едва ли не понятнее нашему времени, — и вновь сумел воспринять и оценить Вергилия. Последние семьдесят лет в Европе были подлинным вергилианским возрождением, и волны его начинают докатываться и до нас. Это отрадно: поэзия Вергилия — это поэзия, открытая в будущее, и всякой культуре, которая не боится будущего, она близка.

1

О жизни античных писателей мы обычно знаем очень мало, и по большей части это легенды. Вергилий — исключение. Он был величайшим из римских поэтов, все сведения о нем ловились с жадностью, и многие из них дошли до нас через античных биографов и комментаторов. Мы не только знаем точные даты его рождения и смерти — родился он 15 октября 70 г., умер 21 сентября 19 г. до н. э.; мы знаем даже мелкие подробности о его внешности, образе жизни и характере.

Он был рослый, крепкого телосложения, смуглый лицом. Среди литературного и светского римского общества он всегда казался мужиковатым: глядя на него, вспоминали, что отец его, мелкий землевладелец из-под Мантуи, совсем недавно выбился в люди то ли из ремесленников, то ли из поденщиков. Он был застенчив: когда на улицах сбегался народ посмотреть на знаменитого поэта, он прятался в первый попавшийся дом. В Неаполе, где он обычно жил, его прозвали Недотрогой.

Здоровья он был слабого, женщин не любил, жил затворником, с друзьями встречался редко. Увлекался науками — медициной и особенно математикой. Всю жизнь мечтал бросить поэзию и отдаться философии: об этом написано одно из самых ранних его стихотворений («Смесь», V), об этом он говорил друзьям за считанные месяцы перед

смертью. Разговаривал он тяжело и несвязно, выступать публично не умел. Но стихи читал замечательно, и профессиональные ораторы завидовали тонкости и выразительности его интонаций.

Над стихами он работал самоотверженно. Юношей он учился писать у молодых поэтов-новаторов, чьим правилом было: каждая строка должна быть обдуманной, каждое слово неожиданным, лучше меньше, да лучше. Этим заветам он остался верен на всю жизнь. Маленькие «Буколики» он писал три года, «Георгики» семь лет, «Энеиду» одиннадцать лет. Если посчитать, то окажется, что в «Буколиках» и «Георгиках» он сочинял меньше чем по стиху в день. А работа была ежедневной: поутру он на свежую голову слагал и диктовал писцу сразу по многу стихов, а потом в течение дня отделывал, оттачивал и сокращал — часто до нуля. Последнюю свою вещь, «Энеиду», он писал неуверенно, как начинающий: сперва сочинил все двенадцать книг в прозе, потом частями, по настроению, перекладывал их в стихи. Он боялся, что мастерство спугнет у него вдохновение; поэтому то, что не давалось ему сразу, он оставлял вчерне или откладывал на будущее. В «Энеиде» у него несколько десятков строк в разных местах так и остались дописанными лишь до половины. До последних дней он считал поэму недоработанной и неудачной: даже императору Августу, настойчиво требовавшему показать хоть что-нибудь из этого неведомого чуда, он согласился прочесть лишь три книги — вторую, четвертую и шестую. Умирая, он попросил друзей подать ему рукопись; они отказались, понимая, что он бросит ее в огонь. Тогда он попросил, по крайней мере, не издавать ничего, что не издал бы он сам; и «Энеида» появилась в свет лишь посмертно, бережно подготовленная друзьями-поэтами по распоряжению самого Августа.

Хотя он и выглядел мужиком среди горожан, хотя и действительно родился в деревне в часе пути от Мантуи (еще век спустя там показывали тополь, по обычаю посаженный в день его рождения), хотя он и прославлял в «Георгиках» сельский труд, но человеком «от земли» он не был и деревню любил не как крестьянин, а как дачник. Неаполь и окрестная Кампания, где он жил, были излюбленным местом отдыха для изящного римского общества. На родину, в северную Италию, он возвращался, кажется, только один раз — в 41 г., когда во время гражданской войны было конфисковано мантуанское имение его отца. Так как это событие нашло отражение в «Буколиках» (I и IX), то античные комментаторы нагромоздили на него целый ворох легенд о том, как поэт чуть не погиб от рук грубого центуриона (имя которого всякий раз выдумывалось по-новому). Но все, вероятно, было проще, начальники конфискационных операций Азиний Поллион и Корнелий Галл сами были писателями, смолоду знакомыми Вергилию, и добиться восстановления в правах ему было нетрудно. За пределы Италии и Сицилии он выбрался только в последний год своей жизни: решив, что для заверше-

ния «Энеиды» ему необходимо своими глазами увидеть греческие и троянские места, он отправился в путь, с полпути решил вернуться, но в Греции занемог от солнечного удара, а высадившись в Италии, через несколько дней умер. Прах его похоронили близ Неаполя.

Этому тихому и замкнутому меланхолику вместе со всем своим поколением пришлось пережить, ни много ни мало, конец света. В книгах по истории этот конец света называется скромнее: падение Римской республики и установление империи. Но для современников это было гораздо страшнее. Рим и мир для них означали одно и то же — весь знакомый им круг земель, широкой полосой облегавших Средиземное море, находился под властью Рима. Республика, управляемая постоянно заседающим сенатом и ежегодно сменяемыми консулами, представлялась единственной мыслимой в Риме формой правления. Конец такой формы правления означал крушение Рима, а восстановление ее — хотя бы под неофициальным надзором «первого человека в сенате», «авторитетом превосходящего всех, властью же равного товарищам по должности» (именно так определял свою роль в государстве император Август), — такое восстановление ее воспринималось как негаданное чудесное спасение Рима и всего человечества. Что потом эта власть Августа послужит началом и образцом для политического режима совсем иного рода — этого, разумеется, не предугадывал никто. А само по себе возвышение «первого человека в сенате» не представляло для Рима ничего нового. Такими «первыми людьми» были и Сципион, и Катон, и другие герои, прославившие республику; правда, их в сенате бывало по нескольку, а Август был один, но это было только на благо: ведь именно соперничество «первых людей», перешедшее от слов к оружию, и привело Рим и весь мир на край гибели, от которой чудесно спас его Август.

Все подробности этой гибели и этого спасения были на памяти у Вергилия и его сверстников. Вергилий родился в 70 г. до н. э. — это был год консульства Помпея и Красса, двух соперничающих «первых людей», вступивших во временный, но грозный союз против общих врагов. Прошло десять лет — в 60 г. к этому союзу присоединился третий претендент на власть, Юлий Цезарь, и союз стал еще грознее. Прошло еще десять лет — к 50 г. Красс погиб на Востоке, и Цезарь с Помпеем стояли лицом к лицу, с огромными армиями, готовые к войне. Прошло еще десять лет, самых страшных: была война. Помпей погиб, Цезарь стал диктатором, Цезарь был убит заговорщиками в сенате, мстить за Цезаря встали его полководец Антоний и приемный сын Октавиан, была их война против сената, массовые репрессии, массовые конфискации (тогда-то Вергилий и лишился было отцовского имения), и на пороге была уже новая война, между двумя победителями, но в последний момент их удалось временно примирить, — это было в 40 г., и Вергилий приветствовал этот проблеск надежды в знаменитой IV эклоге своих

«Буколик». Прошло еще десять лет неустойчивого равновесия и тревожного накопления сил — и отсроченная война вспыхнула: в 31 г. в морской битве при Акции сошлись Октавиан во главе всех сил Италии и Запада и Антоний с Клеопатрой во главе всех сил Востока. Победа осталась за Октавианом. Через год Антоний и Клеопатра погибли, через два года Октавиан вернулся в Рим триумфатором и миротворцем, и Вергилий читал ему во славу мира только что завершенные «Георгики». Прошло еще десять лет, Октавиан принял почетное имя Августа и «авторитетом превосходил всех», на монетах чеканились слова: «Возрожденная республика», в речах прославлялись гражданские доблести, Рим отстраивался, хозяйство налаживалось, границы укреплялись, Август готовил по древним обрядам «столетние торжества», знаменующие конец века смут и начало века возрождения, и торопил Вергилия заканчивать «Энеиду», поэму о предначертанном величии Рима, а Вергилий медлил. Принужденное чтение трех книг «Энеиды» перед Августом произошло около 22 г., а в 19 г. Вергилий умер. Два года спустя были отпразднованы «столетние торжества», пелся гимн богам, сочиненный Горацием, другом покойного Вергилия и лучшим после него поэтом Рима, и в самой середине этого гимна говорилось об Энее и начале Рима почти вергилиевскими словами.

Нынешний историк уверенно видит во всех этих событиях симптомы трудной, но неизбежной перестройки Рима из маленького города-государства в центр огромной средиземноморской державы. Но современники воспринимали эти события не широким взглядом, а тревожным сердцем. Они истолковывали их прямее и проще: все беды оттого, что испортились люди, пали нравы, над общим разумом и общим долгом возобладали эгоистические страсти. Самых опасных страстей было три: алчность, тщеславие и похоть; утоляя их, человек противопоставляет себя другим и этим разрушает общество. Рим едва не погиб именно оттого, что большие люди затевали в нем смуты, чтобы возвеличиться каждый в своем тщеславии; средние пользовались этим, чтобы насытить каждый свою алчность; а мелкие — чтобы ублажить каждый свою похоть. И если Рим все же не погиб, то лишь потому, что явился человек, поставивший общее благо выше личного и судьбу Рима выше собственной корысти, — это был «восстановитель республики» Август. Таково было общее чувство современников; полнее и чище всего его выразил в своих стихах Вергилий.

Это дорого обошлось Вергилию в глазах потомства. Читатели многих столетий, по опыту хорошо знавшие, что такое монархия и что несет она для поэзии, воспринимали этот восторг Вергилия перед обновлением Рима в лучшем случае как недальновидное простодушие, а в худшем — как сознательную лесть. Вергилий казался им певцом рождающейся Римской империи — если не наемным, а искренним, то тем хуже для

него. Это несправедливо. Для поколения, пережившего ужас гражданских войн, благодатность нового порядка была не пустым словом, а выстраданным убеждением: Вергилий и Гораций были не столько первыми поэтами империи, сколько последними поэтами республики. В официальные певцы нового режима они не годились (хотя Август и старался об этом) — официальные певцы были совсем другие, неожиданные для нас. Вспомним: «Лучшие поэты нашего века — Вергилий и Рабирий» (Веллей, II, 36), — гласит случайно долетевшее до нас суждение современной критики; этот неведомый Рабирий, автор (по-видимому) панегирической поэмы о битве при Акции, был прочно забыт уже через сто лет, и сейчас о нем не знает никто, но стихи его, вероятно, были как раз по вкусу Августу. Вергилий же хотел писать не об Августе, а о Риме; а получались у него стихи не о Риме, а о человеке, природе и судьбе.

Произведения Вергилия стали классикой, потому что они давали людям то, для чего существует литература: взаимопонимание. В них каждый находил то, что было ему доступно и близко, и все это не исключало, а дополняло одно другое. Неискушенный читатель мог увлекаться нежными чувствами «Буколик», важными наставлениями «Георгик», драматическими событиями «Энеиды». Искушенный читатель мог наслаждаться утонченной словесной тканью произведения, где каждый оборот фразы, каждое слово, каждый звук были одновременно и предельно естественны, и предельно необычны. Знаток словесности мог любоваться, как Вергилий вставляет в свои стихи целые пересказанные отрывки и переведенные строки из Гомера и Феокрита, но так, что они органически входят в новый текст и служат новому смыслу, обогащая его древними воспоминаниями. Практический политик мог оценить, как издали и исподволь подводит Вергилий читателя к приятию той программы возрождения древних римских доблестей, которую в эти же годы декларировал Август. И, наконец, всякий с несомненностью чувствовал, что стихи Вергилия как-то откликаются на его собственный жизненный опыт, а также на опыт каждого современника и, может быть, каждого человека вообще, — хотя, вероятно, и не смог бы сказать, в чем этот опыт состоит.

Мы не можем сейчас проследовать по всем этим пяти ступеням. Говорить о совершенстве языка, стиха и стиля не над подлинником, а над переводом невозможно. Переклички Вергилия с его греческими образцами интересны лишь для филологов, политические выводы из его стихов — лишь для историков. Оглядываться на них придется, но только изредка. Главная же речь будет о самом поверхностном и о самом глубоком слоях значений поэзии Вергилия — о том, который доступен пересказу всякого читающего, и о том, который открылся для понимания лишь науке XX в.

2

Вергилий написал три больших произведения: «Буколики», «Георгики», «Энеиду». Все они написаны о разном и с виду совсем непохожи друг на друга. Но если вглядеться, мы увидим: все они подхватывают и развивают одну мысль и одно чувство — отречение от прошлого и перерождение для будущего.

«Буколики» написаны в 41—39 гг. до н. э. — в самый разгар гражданских войн после гибели Цезаря. Это, конечно, было не первое произведение тридцатилетнего поэта. Античность твердо помнила, что еще до этого у Вергилия было немало ученических опытов: в первые же десятилетия после смерти поэта они были старательно собраны и дошли до нас как «Приложение к Вергилию». Это небольшая мифологическая поэма («эпиллий») «Скопа», небольшая полумифологическая-полуидиллическая поэма «Комар», лирическая ламентация в двух частях — «Лидия» и «Проклятия», две маленькие стихотворные картинки из простонародного быта: «Трактирщица» и «Завтрак» и цикл мелких стихотворений на случай «Смесь». Насколько достоверна принадлежность всех этих произведений Вергилию, об этом между учеными до сих пор идут безнадежные споры. Ясно одно: если даже не все они написаны самим юным Вергилием, то они происходят из тех поэтических кружков, к которым он в молодости принадлежал и в которых учился писать.

Это были кружки молодых поэтов, за которыми закрепилось прозвище «новаторов» («неотериков»): сперва ироническое, потом, у историков, — серьезное. Римская поэзия к этому времени насчитывала уже два века своей сознательной истории (а греческая — семь): этого было недостаточно, чтобы достичь совершенства, но достаточно, чтобы выработать шаблоны языка и стиля, удобные и крепкие, но грубые и однообразные. Их-то и взялись обновить неотерики: оживить поэтические архаизмы модным языком образованного общества, перестроить латинские словосочетания по образцу гибких греческих. Их идеалом была греческая поэзия самой последней эпохи — александрийской: осознанное владение художественным наследием всех веков, игра темной ученостью и элегантной простотой, ироническая многозначность, холодное совершенство на безразличном материале. Их экспериментальными жанрами были маленькая мифологическая поэма, большая любовная элегия, мелкое стихотворение на случай. Начало этому поэтическому движению положили поэты всего лишь на десять-пятнадцать лет старше Вергилия — Катулл (почти земляк его, родом из Вероны), Лициний Кальв, Гельвий Цинна (упоминаемый в IX эклоге). Вергилий, приехав учиться в Рим около 54—53 гг. до н. э., может быть, не застал уже Катулла в живых; но толчок, который тот дал всей молодой поэзии, чувствовался очень сильно. За старыми неотериками пошли младшие, по возрасту близкие Вергилию: Азиний Поллион (адресат IV эклоги),

Корнелий Галл (герой X эклоги), Варий Руф (упоминаемый в IX эклоге); к ним присоединился и молодой Вергилий. Стихотворения из «Приложения к Вергилию» обнаруживают много перекличек с тем, что мы видим в сохранившихся стихах Катулла («Смесь» — с мелкими стихами, «Скопа» и «Комар» — с эпиллиями), и с тем, что мы знаем о несохранившихся стихах других поэтов. Но знаменательно, что для своего выступления в свет Вергилий выбрал не один из этих испытанных жанров, а совсем новый — буколический.

Слово «буколики» означает «пастушеские стихи» — то же, что в новоевропейской литературе стало называться «пастораль». Стихотворения этого жанра назывались «эклоги» («выборки») или «идиллии» («картинки») — разницы между этими терминами не было, только в новое время стали (довольно искусственно) считать, что эклога требует более действия, а идиллия — более чувства. Основателем жанра был сицилийский поэт III в. до н. э. Феокрит, работавший на острове Косе и в Александрии. Собрание его сочинений впервые было издано только в I в. до н. э. и при Вергилии еще читалось как новинка. Жанр этот был порождением городской книжной культуры: просвещенные писатели и читатели, утомясь светским изяществом, вкладывали свои изысканные чувства в уста грубых пастухов и любовались, какой эффект, иногда умилительный, а чаще комический, это производит. Чем реалистичнее выписывались подробности пастушеского быта — запах козьих шкур, циновки убогих хижин, пересчет стад, нехитрые трапезы, крепкие перебранки, песенные переклички, явно воспроизводящие подлинные народные запевки, — тем выигрышнее это было для греческой буколики.

Вергилий обратился к буколическому жанру именно потому, что он позволил ему говорить сразу как бы и от себя, и не от себя. Мифологический эпиллий, вроде «Скопы», был слишком объективен для него, любовная элегия Галла или сатирический ямб Горация — слишком субъективны. Пафос стихов Катулла, привлекавший (и привлекающий) к ним читателей, — это пафос эгоцентрического самоутверждения: если общество рассыпается, если все прежние его узы, политические и прочие, вызывают лишь омерзение, то единственной системой ценностей остается строй моих чувств, и всякий мгновенный порыв моей приязни или неприязни заслуживает поэтического увековечения. Вергилию такой этический солипсизм чужд с самого начала, поэтому он ставит в центр стихотворения не себя, а человека вообще — хотя бы в образе буколического пастуха. А подбирает и располагает он стихотворения таким образом, чтобы темы их охватили весь мир — хотя бы и с буколическим упрощением.

В «Буколиках» десять стихотворений: нечетные — в диалогической форме, четные — в повествовательной. Все сюжеты не выходят за рамки заданных пастушеских условностей. I эклога: прощаются два пастуха, один — изгоняемый из родных мест, другой — спасенный ми-

лостью римского правителя. II эклога: влюбленный пастух сетует в одиночестве на равнодушие своего любимца. III эклога: двое пастухов сперва пререкаются, потом состязаются в пении, потом примиряются как равные в искусстве. IV эклога: «более высокая песня» о том, что близок срок свершения древних пророчеств и воцарения нового золотого века. V эклога: один пастух поет, как умирает юный Дафнис и вся природа его оплакивает, другой — как Дафнис в небе становится богом и вся природа ликует. VI эклога: пастухи поймали сонного бога Силена, и он, чтобы его отпустили, сказывает им древние сказания от самого сотворения мира. VII эклога: опять два пастуха состязаются в пении. VIII эклога: опять отвергнутый пастух сетует на безответную любовь, а отвергнутая пастушка ворожбой возвращает к себе возлюбленного. IX эклога: опять селянина изгоняют из родных мест, и два пастуха жалеют о нем и вспоминают его песни. X эклога — эпилог: Корнелий Галл, покровитель и друг поэта, мучится от любви, поет об этом песню, и вся природа ему сострадает. Перед нами ненавязчивая, но несомненная симметрия построения: крайняя пара эклог, I и IX, — человек и земля; следующая, II и VIII, — человек и любовь; следующая, III и VII, — человек и песня; следующая, IV и VI, — прошлое и будущее; серединная, V, — земное и божественное; заключительная, X, — синтез: здесь и природа, и любовь, и песня, и боги. Даже когда два пастуха перекликаются нарочито отрывочными четверостишиями (эклога VII), темы их сменяются не случайным образом: сперва они сужаются — поэзия, боги, любовь, природа и быт; потом расширяются — природа и любовь, природа, любовь и боги; а когда очередной певец не в силах продолжать в том же духе, это засчитывается ему как поражение. В феокритовском образце Вергилия ничего подобного не было: там больше непосредственности и живости, но меньше стройности и всеохватности.

Место действия эклог Вергилия — Аркадия в глуши греческого Пелопоннеса, край бога-свирельника Пана. Образы «аркадских пастушков» стали нам так привычны по позднейшим пасторалям, что требуется усилие, чтобы вспомнить: первым поселил своих пастухов в отдаленной Аркадии именно Вергилий, у Феокрита местом действия были знакомые ему Сицилия и Кос. Именно из-за отдаленности Аркадия сразу становится страной не реальной, а условной и сказочной, «пейзажем души»: там рядом и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, оттуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идет и жатва, и пахота (II, 26; III, 13; I, 19; II, 10 и 66). Населяющие ее пастухи — тоже гораздо более условные и сказочные, чем у Феокрита, начиная с самого звучания их греческих имен: для греков они были привычны, и Тирсис или Титир легко представлялись им неуклюжими рабами-козопасами, для римлян (как и для нас) они — экзотичны и напоминают не только о рабах, но и о богах и героях. Вергилий всячески усиливает это впечатление: он затушевывает феокритовские под-

робности низменного быта, утвари вокруг его пастухов меньше, а цветов и трав больше; «Завтрак» из раннего Вергилия в «Буколиках» уже невозможен. Чувство меры, проявляемое при этом Вергилием, удивительно: пастухи остаются пастухами, но читатель видит в них прежде всего людей, страдающих или радующихся, прекрасных и чистых; у Феокрита они всегда немного смешны, у Вергилия почти никогда. Одни и те же любовные жалобы поет у Феокрита косматый киклоп (идиллия XI), а у Вергилия истомленный Коридон (эклога II), и звучат они по-разному; одно и то же песенное состязание у Феокрита кончается лихим торжеством (идиллия V), а у Вергилия — благородным примирением (эклога III). И так до мелочей: все мотивы остаются те же, а эмоциональный мир становится иным.

В центре переживаний этого буколического мира царит, разумеется, любовь. Даже согнанные с земли пастухи эклог I и IX полны воспоминаний о своих возлюбленных, и даже песенные состязания эклог III и VII звучат обращениями к милым.

Все покоряет Любовь, и мы покоримся Любови!

— этот мгновенно запоминающийся стих из концовки последней эклоги кажется выводом и итогом. Но это не так. Для Вергилия в идейном строе «Буколик» эта мысль не конец, а начало. Он пишет в дни, когда разнузданность страстей поставила Рим над краем гибели, и одна из этих страстей — та самая, которую моралисты сурово называли «похоть», а поэты нежно — «любовь». Воспевать ее так беззаботно, как делали это александрийцы, он не может. Слова «Все покоряет Любовь...» вложены в уста Корнелия Галла, друга Вергилия, лирического поэта, измученного красавицей, которой он посвящал свои элегии. Галлу сочувствуют и деревья, и животные, и пастухи, и боги. Кому уподоблен Галл в этой патетической картине последней, X эклоги, ясно из другой, центральной, V эклоги: это Дафнис, мифический пастух-полубог, умерший безвременною смертью. Отчего он умер — об этом Вергилий не говорит, но говорит его источник, Феокрит: Дафнис один из всех не захотел покориться любви, был замучен оскорбленной Афродитою и утопился в реке. Что было с Дафнисом потом — об этом Феокрит не говорит, но говорит опять Вергилий: он стал богом, вознесся на небеса и оттуда расточает земле благодатный мир, — ни волк больше не страшен овцам, ни охотник оленям. Уже античные комментаторы видели здесь аллегорическое изображение апофеоза Юлия Цезаря: в 44 г. Цезарь был убит, в 43 г. в небе явилась комета, и народ не сомневался, что это душа Цезаря, в 42 г. сенат объявил Цезаря причисленным к богам, а в 41 г. Вергилий написал свою эклогу. И как Цезарь — бог для всех, потому что изгоняет из мира насилие («спокойствие Дафнису любо» — V, 61), так его наследник Октавиан — бог для Вергилия и его пастухов, потому

что он защищает от насилия их мантуанские пажити («нам бог спокойствие это доставил» — I, 6). Так апофеоз любви в образе Галла оборачивается апофеозом преодоления любви в образе Дафниса: высшим благом оказывается не «любовь», а «спокойствие».

Преодоление любви — это нимало не отмена любви, это лишь ее очищение и преображение. Мир не становится безлюбовным, но любовь перестает в нем быть пагубной и становится благотворной. Что это такое, дают понять две эклоги, с двух сторон примыкающие к центральной, дафнисовской, — IV и VI. В VI эклоге пленный Силен поет песню о сотворении мира из хаоса, о быстро мелькнувшем золотом «сатурновом» веке и о веренице любовных историй героического века, с все более трагическими исходами: утонувший Гил, скотоложница Пасифая (о ней — всего подробнее), людоедка Сцилла, детоубийца Филомела. Этот причудливый каталог неотерических тем напоминает и о древней «Феогонии» Гесиода, и о еще не написанных «Метаморфозах» Овидия, и, вероятно, об элегиях самого Галла, лестное упоминание о котором тоже вплетено в песню Силена. Но общий смысл ясен: любовная страсть — это темная сила, обращающая людей в животных, и ее вторжение в людскую жизнь означало конец золотого века. В IV эклоге перед нами, наоборот, картина не былого, а будущего золотого века, наступающего по предсказаниям сивиллы: рождается божественный младенец —

> Последний век настал по кумским наговорам: великий строй столетий рождается в нетронутой цельности. Снова приходит Дева, приходят Сатурновы царства — новое племя с вышнего ниспосылается неба. К рождающемуся младенцу, пред которым иссякнет железный и взойдет золотой род по целому миру, склонись, пречистая богиня рождений: уже всевластвует твой Аполлон!.. —

и по мере того как он растет, смиряются дикие звери, земля сама родит колосья, а дубы — мед, являются и минуют последние герои, борющиеся с природой, как аргонавты, или друг с другом, как троянские бойцы, и наконец все мироздание сливается в едином роднящем ликовании. О любви здесь нет ни слова, хотя чувство, животворящее этот возрожденный мир, трудно назвать иначе, как вселенскою любовью; и только в последних строках эклоги, когда поэт переводит взгляд от дальнего будущего снова к ближнему, вдруг возникают неожиданные слова:

> Мальчик, начни в улыбке узнавать свою мать! долгою мукою были ей десять твоих месяцев. Мальчик, начни! ведь кого обошли улыбкою мать и отец, того ни бог не допустит к трапезе, ни богиня к ложу.

Не плотская любовь, а материнская — вот для Вергилия символ его золотого века. Для античности этот образ так необычен, что IV эклога на две тысячи лет осталась самым загадочно-привлекательным про-

изведением древней поэзии. Христианство не сомневалось, что Вергилий здесь предсказал рождение Христа; ученые нового времени нашли здесь отголоски греко-иудейских «сивиллиных вещаний», а сквозь них — библейских пророчеств. Но повод к написанию эклоги был, по-видимому, гораздо более земным. В 40 г. было жестоко подавлено восстание против Октавиана, возглавленное братом Антония; Антоний заступился за разбитых и высадился в Италии; новая война казалась неизбежной; но стараниями консула этого года, поэта и воина Азиния Поллиона, между двумя хозяевами державы удалось восстановить мир. Мир был скреплен браком Антония с сестрой Октавиана и браком Октавиана,с Скрибонией, дочерью видного римского сенатора. От обоих браков ожидались сыновья, рождение которых должно было упрочить достигнутый союз; у самого консула Поллиона тоже в этом году родился сын. В такой обстановке образ младенца-миротворца в эклоге, посвященной Поллиону («в твое, Поллион, консульство наступит краса юного века...» — IV, 11), становится не столь уже удивительным. Надежды оказались обманчивы: у Антония сыновья не родились, у Октавиана родилась дочь Юлия, впоследствии обвиненная в разврате и скончавшаяся в ссылке. Но для Вергилия это примирение, прославленное IV эклогой, было первым случаем без боязни взглянуть в будущее «в надежде славы и добра» — и, взглянув, он уже не отводил от него глаз.

3

«Буколики» принесли Вергилию славу. Их не только читали и ценили знатоки — актеры исполняли их на сцене, и народ рукоплескал, потому что стихи были прекрасные, а чувства понятные. Из начинающего экспериментатора Вергилий сразу стал ведущим поэтом своего поколения — тем более что Азиний Поллион все больше отходил от стихов к прозе, а Корнелий Галл от литературы к политике — увлечение, которое, как мы увидим, оказалось для него роковым. Теперь Вергилий — центральная фигура нового литературного кружка, все более и более задающего тон в духовной жизни Рима. Кружок этот объединен не только поэтической, но и политической программой, а организатора этого кружка зовут Меценат.

Меценат принадлежал к тем же младшим неотерикам, из которых вышел и Вергилий. Он и сам был поэтом, но не очень удачливым; зато у него был практический ум, живой и гибкий. Он рано подружился с молодым Октавианом и, не занимая никаких постов, был при нем как бы советником по дипломатическим и идеологическим вопросам. Замирение 40 года в значительной степени было делом его рук. По-видимому, он первый подумал, что для того, чтобы «авторитетом превосходить всех», Октавиану нужна организация общественного мнения, а для

организации общественного мнения полезно дружить с талантливыми писателями. И он сплотил вокруг себя тех писателей своего и младшего поколения, для которых мысль о Риме все прочнее связывалась с мыслью об Октавиане. Первым из них был, конечно, Вергилий, с ним его друг Варий Руф, потом к ним присоединился молодой Гораций; входили в кружок несколько знатоков-любителей и мелких поэтов, чьи имена нам уже ничего не говорят; несколько в стороне, но с сочувствием держался гордый Азиний Поллион. Деятельность этого кружка заполнила все 30-е годы. Наметилось даже что-то вроде разделения труда: Азиний Поллион писал трагедии, Варий — эпос (по-видимому, философский, под заглавием «О смерти»), Вергилий дописывал «Буколики», Гораций сочинял сатиры и ямбы. Во второй половине 30-х годов произошло некоторое перераспределение жанров: Поллион перешел к истории, Варий — к трагедии, Вергилий — к эпосу, Гораций стал пробовать свои силы в лирике. За этими работами и встретили они победу при Акции и единовластие Октавиана.

Эпосом, над которым работал Вергилий, были «Георгики».

Слово «георгики» означает «земледельческие стихи». Это не название жанра, а название темы; а жанр «Георгик» — это дидактическая поэма, без сюжета, из одних описаний и наставлений. В наше время такой жанр малопопулярен, и современный читатель вправе спросить: почему Вергилий, вступая в творческую зрелость, избрал столь неблагодарно-абстрактную форму, да еще в ответ на вполне конкретную политическую заинтересованность его кружка? Но причины для этого были достаточно веские, и их было по меньшей мере три.

Первая причина — политическая. Вопрос о развитии земледелия в Италии был в эти годы самой важной государственной проблемой. Собственно, гражданские войны в Риме и начались со споров, кому владеть необширной италийской пахотной землей; и каждый круг этих войн заканчивался переделом земли в пользу ветеранов победившей стороны. Такой раздел, и очень болезненный, произвел и Октавиан (тогда-то и пострадали от конфискаций мантуанские земляки Вергилия); теперь прочность его власти во многом зависела от того, приживутся ли его отвыкшие от земли солдаты на новых наделах. Проблема была даже не экономическая, а морально-политическая: что Италия все равно не прокормит себя своим хлебом и будет развивать виноградарство и скотоводство, а хлеб ввозить, было ясно всякому практику; но что занятия земледелием поднимут павшую нравственность и возродят гражданские доблести древних пахарей и воинов, живущих трудами рук своих, — на это возлагались самые серьезные надежды. Подъем крестьянского хозяйства стоит в центре общественного внимания, и старейший римский писатель-сенатор, неутомимый Варрон, издает в свои восемьдесят лет (в 37—36 гг.) деловитый трактат «О сельском хозяйстве», во многом перекликающийся с «Георгиками». Поэтому можно не считать боль-

шим преувеличением слова Вергилия («Георгики», III, 41), что он писал, «повинуясь нелегким веленьям» самого Мецената.

Вторая причина — художественная. Дидактическая поэма была излюбленной формой всех античных поэтов-новаторов. Повествовательная поэма с сюжетом из привычного круга мифологических тем (Вергилий небрежно перечисляет некоторые из них в начале III книги: Геракл, Пелоп, рождение Аполлона...) налагала на них гораздо больше традиционных канонических условностей, а дидактическая поэма позволяла широко привлекать новый и необычный материал. Освоение нетрадиционного поэтического материала традиционными поэтическими средствами было трудной задачей, и удачное ее разрешение ценилось очень высоко. Так было в Александрии, так было и у римских александрийцев — неотериков: имена таких греческих поэтов, как Арат, автор поэмы по астрономии и метеорологии, и его подражатель Никандр, автор поэм о ядах и противоядиях (в наши дни почти не читаемых даже специалистами), пользовались величайшим почетом, а основоположник жанра, древний Гесиод, автор земледельческой поэмы «Труды и дни», считался равным Гомеру. В «Буколиках» Вергилий выступил римским соперником Феокрита, в «Георгиках» он выступает римским соперником самого Гесиода, — это был естественный шаг вперед, которым могла гордиться вся римская поэзия.

Третья, и главная, причина — личная. Вергилия привлекало в дидактической поэме именно то, что отвращает от нее современного читателя, — бессюжетность и безгеройность. Мы видели, что в свое время Вергилий уклонился от разработки жанра любовной элегии и занялся буколикой едва ли не оттого, что ему претил эгоцентризм неотерической лирики. В буколике не было эгоцентризма, но оставался, так сказать, антропоцентризм: человек был в центре внимания, страждущие пастухи заполняли эклогу своими переживаниями, а окружающая природа сочувствовала им и овевала жар их чувств вечерними прохладами. Вергилий понимал, что это тоже несерьезно, что на самом деле человек совсем не центр вселенной и не предмет преимущественного попечения богов — слишком он для этого неразумно живет и непомерно страдает, лучшее свидетельство чему — вся римская современность. Человек — лишь частица огромного мира природы, и даже не главная частица; в мировом круговороте он повинуется общим законам, и чем покорнее повинуется, тем лучше для него. Это была постоянная мысль всей античности. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы жить сообразно с природой», — отвечал философ. Философ умел мыслить отвлеченно и представлял себе строй природы в виде небесной геометрии и причинно-следственной метафизики; поэт мыслил конкретно и представлял его себе в виде холмистых равнин Италии, где бродят блеющие стада и пахарь клонится над медленным плугом. Таковы «Георгики»: это поэма не агрономическая, а философская.

У Вергилия был здесь великий предшественник — Тит Лукреций, автор поэмы «О природе вещей». Предание связало их имена: рассказывали, что Лукреций умер в 55 г., в тот день, когда неведомый ему Вергилий справлял свое совершеннолетие. Лукреций тоже был свидетелем гражданских войн, тоже жил среди разваливающегося общества, но, в отличие от Вергилия, он не видел никакого просвета и впереди. Однако он умел не чувствовать страха и в поэме своей учил этому и других. Общество губят алчность, тщеславие, похоть, говорил он, но исток у этих трех страстей один: страх смерти. Достаточно отрешиться от страха смерти — и человек обретет безмятежность, которая и есть счастье. В самом деле, для человека смерть — ничто: когда он есть — ее еще нет, когда она есть — его уже нет; а для вселенной смерть — тем более ничто: ведь материя вечна, и из тех же атомов, из которых состоим мы, будут вновь и вновь слагаться иные тела и иные миры, — для Лукреция, эпикурейца и атомиста, это непреложно. К этому приятию смерти и растворению в вечном бытии Лукреций и призывает с таким вдохновенным пафосом, равного которому нет, пожалуй, во всей античной литературе.

Вергилий в молодости тоже искал спасенья в эпикурействе, его учителем был неаполитанский эпикуреец грек Сирон, имя поэта читается в одном из свитков местной философской школы, открытых археологами. В Лукреция Вергилий вчитывался неотступно: ученые подсчитали, что в «Георгиках» реминисценции из Лукреция приходятся по разу на каждые двенадцать стихов. Но принять взгляд Лукреция он не мог. Он был человеком следующего поколения, которое отстрадало в римском аду еще одним сроком больше и теперь видело — или внушало себе, что видит, — проблеск спасения впереди. И его поэма — не о неминуемости смерти, а о неминуемости возрождения по ту сторону смерти. Что такое возрождение реально, этому Вергилия учат не философские домыслы, а та насущная повседневность, о которой он пишет: ведь именно так каждое зерно сеятеля умирает в борозде, а потом возрождается новым колосом. «По кругу идет труд земледельца, и год его возвращается на следы свои» (II, 401—402). Для Лукреция круг обновления материи замыкался в бесконечности и вечности, для Вергилия — в годовой череде полевых работ на крестьянском наделе; а счастье, обретаемое там и здесь, — одно и то же. «Блажен, кто мог познать причины вещей... — восклицает Вергилий, с несомненностью имея в виду Лукреция, — но счастлив и тот, кто знает лишь сельских богов...» (II, 490—540): тщеславие не толкает его к распрям, алчность — к преступлениям, и дом его целомудрен. «Счастье — в том, чтобы жить сообразно с природой», — говорила философия; но для философа сообразно с природой живет философ, а для поэта — мужик. Счастье Лукреция доступно лишь мыслителю и прозорливцу, счастье Вергилия — всякому, кто честно делает свое земное дело.

Философская мысль создает единство поэмы, сельскохозяйственная тема служит материалом для ее развертывания. Как деревенский уроженец и дачный житель, Вергилий знал предмет и по личным впечатлениям; но в основном «Георгики», как положено было дидактическим поэмам, писались по книгам. Позднейшие писатели относятся к сельскохозяйственному авторитету Вергилия вполне серьезно: Колумелла его хвалит, Плиний с ним спорит, а Сенека его оправдывает, напоминая, что поэт хотел «не поучать пахарей, а услаждать читателей» (письмо 86). Сенека прав: все сельскохозяйственное содержание «Георгик» — это лишь набор примеров к главной мысли поэмы — о единстве и круговороте природы. Вергилий бывает и фантастичен — например, когда говорит, что любое дерево можно привить на любое дерево; и несистематичен — например, когда винограду он посвящает полтораста строк, а маслине шесть: но первое — потому, что родство всех деревьев для него символ единства всей природы, а второе — потому, что он славит труд, а виноград требует больше труда, чем маслина. Зато каждая картина в отдельности представляет собой совершенство по продуманности деталей и точности слов. Вергилий недаром трудился над небольшой поэмой семь лет: если в истории латинского поэтического языка вершиной является творчество Вергилия, то в творчестве Вергилия вершиной являются «Георгики». «Порознь — обычные слова, а вместе — необычные», — раздраженно определяли новый стиль римские критики.

Дробные картины сельской жизни и труда продуманно ложатся в четкий план четырех книг: о земледелии (I), о плодоводстве и виноградарстве (II), о скотоводстве (III), о пчеловодстве (IV). Первая пара книг — о неодушевленной природе, вторая — об одушевленной, обе начинаются пространными вступлениями — воззванием к сельским богам и воззванием к Октавиану. Первая книга в каждой паре сурова и мрачна, вторая — светлее и отраднее: I книга, о труде, побеждающем природу, заканчивается описанием страшных знамений земли и неба после смерти Цезаря, II книга — восторженной хвалой крестьянскому счастью; концовка III книги — скотский мор, картина торжества смерти (такой же картиной кончал свою поэму Лукреций), концовка IV книги — сказочное самозарождение пчелиного роя, картина торжества жизни. Таким образом, первая половина поэмы посвящена единению с природой, вторая — победе над смертью; обе темы восходят к «Буколикам», но здесь разработаны подробно и по-новому.

В IV эклоге «Буколик» возвещалось, что на землю возвращается золотой век и земля вновь все будет сама дарить человеку. Это прекрасно, но это ненадежно: что чудесно дано, то может быть и чудесно отнято (как уже когда-то было), а прочно лишь то счастье, которое человек добыл сам — собственным трудом. На заре человечества золотой век был младенчески беструдным, у зрелого человечества он будет трудовым: именно через труд включает себя человек во вселенское единство

природы. Для того и отнял Юпитер у человека древний золотой век, чтобы человек в поте лица преобразил сам себя, научившись знаниям и умениям, и преобразил природу, которая без него бы вечно клонилась к вырождению. Обе мысли — и о вырождении природы, и о совершенстве человека — эпикурейские, лукрециевские; но Вергилий словно выворачивает их контекст наизнанку, задавая вопрос не «почему так?», а «для чего это так?» и отвечая: для блага людей. В строе природы человеку назначено свое место, и назначение это — именно в том, чтобы плыть против течения природы (I, 197—203). Всю эту диалектику Вергилий вмещает в одно-единственное слово, ключевое для поэмы: «недобрый труд все победил» (I, 145—146). Труд — «недобрый» (improbus), потому что для человека он — тягость, а для природы он — насилие; но только он ведет их к общему благу. Ближайшие причастники этого блага — крестьяне, и особенно крестьяне Италии, где умереннее всего и небо, и земля (хвала Италии — II, 136—176). Они уже живут в золотом трудовом веке, им посвящает Вергилий знаменитое славословие (II, 458—474):

> О, сверх меры блаженные — если бы знали свое счастие — жители сел! — которым праведнейшая земля вдали от оружных раздоров сама источает из почвы легкую пищу! Пусть не льются к ним приветствователи в гордые двери важного дома, пусть не любуются они на косяки в пышной черепаховой лицовке, на коринфскую медь и на златошитые одежды... — но покой их верен, жизнь безобманна, и всего у них много: досужие просторы, пещеры, живые озера, прохладная долина, мычанье быков и под деревом нежные сны... и святыни богов, и почтенье к отцам. Меж ними Правда, покидая землю, свой запечатлела последний след.

И опять в этой хвале — диалектический парадокс: как благодатный труд оказывается «недобрым», так благодатное счастье — «незнаемым»: счастье — в свободе от мнимых благ похоти, тщеславия и корысти, а люди не понимают этого и по-прежнему тоскуют по ним. Настоящее счастье — это отречение от счастья.

В V эклоге «Буколик» воспевался Дафнис, который отрекся от любви, умер и возродился богом. В «Георгиках» Вергилий возвращается к этому и словно рассматривает под увеличительным стеклом все четыре мотива этой темы: и любовь, и отречение, и смерть, и возрождение. Любовь — это неистовая животная течка и случка, бьющиеся за самку быки и истекающие похотливым соком кобылицы; а чтобы человек не подумал, что к нему это не относится, Вергилий тут же напоминает миф о Леандре и припечатывает свой рассказ словами: «любовь у всех одна» (III, 244). И не только любовь, а и всякая страсть: звериное тщеславие лошадей, на скачках рвущихся к мете, тоже ничем не отличается от

людского. Отречение от любви и от всякой страсти — это пчелиное царство IV книги «Георгик»: пчелы не знают совокупления, а собирают молодь в траве и листве; пчелы не знают алчности, и добро у них общее, а «труд у всех един» (IV, 184); пчелы не знают тщеславия и с легкостью жертвуют жизнью: в бою — за царя, а в труде — за пропитание общины; и поэтому они божественны и блаженны. Смерть — это скотский мор в финале III книги: похоть у животных питается, конечно, надеждой на продление рода, но надежда эта мнимая, и страсть не спасает от вымирания. Наконец, возрождение по ту сторону смерти — это миф о чуде Аристея, завершающий всю поэму: аркадский полубог Аристей, наученный бессмертными, приносит в жертву быков, и из их разлагающихся туш — таких же, какие мы видели в картине мора, — вылетают молодые рои божественных пчел: «смерти, стало быть, нет» (IV, 226), а есть лишь обновление жизни. Этот заключительный рассказ Вергилий строит по александрийским законам маленькой мифологической поэмы с обязательным вставным «рассказом в рассказе», оттеняющим главный, — и этот вставной эпизод у него уже откровенно символичен: это миф об Орфее, который ведет из царства мертвых к новой жизни любимую Эвридику, но не исполняет назначенного самоотречения, во «влюбленном безумии» (IV, 488) оглядывается на нее и теряет ее навек. Этим символом (освященным именем величайшего мифического поэта и пророка) завершается жизненный урок дидактической поэмы Вергилия.

4

В прологе к III книге «Георгик» Вергилий писал, какой храм мечтает он воздвигнуть в родной Мантуе в честь Октавиана, и побед его, и предков его, и обещал: «Скоро препояшусь я воспевать жаркие битвы Цезаря и нести хвалу ему в дальние века...» (III, 46—47). Современники с уверенностью ожидали панегирической поэмы об Августе — может быть, с прологом о мифических троянских предках его рода. «Георгики» были закончены, и Вергилий уже года два работал над новой поэмой — а молодой горячий поэт Секст Проперций, только что примкнувший к кружку Мецената, возвещал о ней так: «Вергилию, ныне воскрешающему битвы Энея и стены на лавинийском берегу, любо петь победные корабли Цезаря при Фебовом Акции, — отступите же, поэты римские и греческие: это рождается нечто выше самой «Илиады»!» (II, 34, 61—66). Но шло время, и сперва друзья Вергилия, а после смерти его и все читатели узнали: об Августе и Акции в поэме упоминается лишь мимоходом, посвящена же она только Энею, троянскому предку Августа и римлян, описывает времена мифологические и называется «Энеида».

Миф об Энее был древний. В «Илиаде» (XX, 300—307) говорилось, что Энею, сыну Афродиты и Анхиса, не суждено было пасть под Троей, а

суждено — и ему, и роду его — править над потомками троянцев. В пору греческой колонизации этот миф распространился по Средиземноморью и прижился в Италии: в этрусских раскопках найдены статуэтки Энея, выносящего Анхиса из Трои. С возвышением Рима в III в. миф приобретает окончательный вид: Эней, покинув Трою, после долгих скитаний приплыл именно в край латинов, и потомки его основали здесь Рим. Сын Энея Асканий был отождествлен с Юлом, предком рода Юлиев; Юлий Цезарь гордился таким происхождением, и Август изображал на своих монетах Энея с Анхисом на плечах. Большинство имен, упоминаемых в «Энеиде» — в том числе и Дидона, и Турн, — были в легендах и летописях и до Вергилия, но это были только имена, только заполнение пустых родословных. Мифологического эпоса на местном материале в латинской поэзии до Вергилия не было.

Выбор сюжета был исключительно удачен. Август, как спаситель Рима, официально считался вторым его основателем, поэтому напоминание о первом основании Рима было своевременно и многозначительно. Август считался потомком Юлиев, поэтому выбор Энея в герои оказывался очень уместен. Август пришел к власти, победив Антония, а Антонию, в числе прочего, вменялась в вину любовь к восточной царице и намерение перенести столицу державы из Рима на восток; поэтому рассказ о том, как предок римского народа по воле богов плыл из Трои на запад и даже любовь Дидоны не могла его удержать, приобретал дополнительную назидательность. А главное, выбор троянского героя позволил насытить поэму гомеровскими воспоминаниями, оживить ими бледные римские предания, закрепить в художественном образе теоретические комбинации, представлявшие Рим в Средиземноморье законным наследником Греции. Вергилий, соперник Феокрита и соперник Гесиода, выступал теперь соперником Гомера, — для всей римской культуры это было как бы экзаменом на зрелость, и современники это понимали.

Но для самого Вергилия выбор мифологического сюжета вместо современного имел еще одно значение. Отход в прошлое позволял ему оставаться поэтом будущего. Ведь годы шли, и будущее, возвещенное в IV эклоге, постепенно становилось настоящим, и многое, чего не видно было издали, делалось явным вблизи. Покой и блеск в Риме был; но молочные реки не спешили разливаться, победы над внешним врагом оставались больше дипломатическими, чем военными, и власть Августа оформлялась не только в шуме народных восторгов, но и в тишине негласных политических сделок. Жертвой одной из таких сделок пал друг Вергилия Корнелий Галл: он был наместником Египта, его обвинили в превышении власти, он покончил самоубийством, и Вергилию велено было вычеркнуть упоминание о нем из последней книги «Георгик». Чтобы хвала такой современности оставалась добровольной и не становилась принужденной, нужно было отодвинуть точку зрения вдаль, восстановить дистанцию искусственно. Такой точкой для Вергилия и

стало мифологическое время «Энеиды»: Рима еще нет, но судьба его уже предначертана, и перспектива ее раскрывается от первобытной простоты царя Эвандра до всемирного величия Августа и (это знаменательно!) продолжателей Августа в будущем: кульминация пророчеств о Риме в VI книге «Энеиды» — не имя Августа, а имя юного Марцелла, который должен был стать его преемником и только что безвременно умер.

И другая, еще более глубокая причина побуждала Вергилия писать поэму не о Риме, а о судьбе Рима. Мысль о месте человека в мире, сквозная мысль его творчества, оставалась у него недодуманной. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы забыться в вымышленном мире поэтической условности», — отвечал поэт в «Буколиках»; «в том, чтобы замкнуться в кругу трудового общения с природой», — отвечал он в «Георгиках». Но такой ответ не мог удовлетворить римлянина: античный человек был не только труженик, но и воин, и гражданин. Судьбу его дома можно было представить замкнутой линией годового круговорота — судьбу его города можно было представить себе лишь незамкнутой линией исторического пути, уходящего в неизвестность. (Философ мог утверждать, что и этот путь — круговой, что и для государства за началом и расцветом неминуемы упадок и конец, но гражданин руководствоваться этой мыслью не мог.) Повороты на этом пути были не такие предвидимые, как в жизни земледельца; и бороться на этом пути приходилось не с безликой природою, а с такими же живыми людьми. Делать выбор здесь приходилось чаще, и выбор был мучительнее. Чем руководствоваться, в чем черпать силы? Чтобы ответить на этот вопрос, не годилась поэма без героя, подобная «Георгикам», нужна была поэма о герое, который ищет для себя и для других пути в будущее. Такою и написал Вергилий «Энеиду».

Поэма о будущем была для античной литературы опытом небывалым. «Илиада» и «Одиссея» создавались как поэмы о прошлом. Греческий мир расставался тогда с родовой эпохой и переходил к государственной; все покидаемое казалось невозвратно прекрасным, каждая подробность его была дорога и бережно вписывалась в стихи, за счет этих подробностей поэмы безмерно разрастались, но именно это и привлекало к ним любовное внимание слушателей и читателей. Ностальгия о прошлом определяла всю поэтику гомеровского эпоса. Обращая свой эпос в будущее, Вергилий должен был пересоздать ее заново до малейших мелочей. Эпическое любование минувшим должно было замениться драматической заинтересованностью в предстоящем, обилие подробностей — обдуманным отбором, величавая плавность — патетической напряженностью. Все это Вергилий сделал: мотивы, из которых соткана его поэма, — гомеровские, но ткань, в которую они сплетаются, — новая.

В «Энеиде» двенадцать книг. Начинается поэма на седьмом году странствий Энея; на пути в Италию он застигнут бурей и прибит к

берегам Карфагена (I); он рассказывает карфагенской царице Дидоне о падении Трои (II) и о своих скитаниях (III); он любит Дидону, но рок велит ему продолжать путь, и покинутая Дидона убивает себя на костре (IV). Минуя Сицилию, где он чтит играми память отца (V), Эней прибывает в Италию и, спустившись с Сивиллой в Аид, узнает там от тени Анхиса славную судьбу своего потомства (VI). Царь Латин ласково принимает Энея и обещает ему руку своей дочери, но жених ее Турн идет на Энея войной (VII); Эней едет за помощью к соседнему царю Эвандру на место будущего Рима и получает в дар от Вулкана и Венеры доспехи и щит с изображением грядущей истории Рима (VIII). Тем временем Турн теснит троянцев (IX); вернувшийся Эней отражает врагов, но Турн убивает его друга Палланта, сына Эвандра (X); следует погребение павших, возобновление войны, подвиги амазонки Камиллы (XI) и, наконец, единоборство вождей, в котором Эней, мстя за Палланта, поражает Турна (XII). Композиция поэмы намечена твердой рукой: во-первых, первая половина и вторая половина, «странствия» (I—VI) и «битвы» (VII—XII), сопоставляются как «римская Одиссея» и «римская Илиада»; во-вторых, первая треть и последняя треть противопоставляются как испытание отречением (I—IV) и испытание одолением (IX—XII), между которыми лежит откровение цели (V—VIII); в-третьих, четные книги с напряжением действия и нечетные с ослаблением напряжения правильно чередуются между собой.

Почти все эпизоды «Энеиды» подобраны по образцу гомеровских: начало с середины действия, буря у чужих берегов, рассказ героя на пиру о своих скитаниях, задерживающая героя женщина (Дидона — Калипсо), поминальные игры, спуск за пророчеством в царство мертвых, война из-за женщины, перечни воителей, битва в отсутствие героя, изготовление оружия, ночная вылазка (Нис и Эвриал), перемирие и нарушение перемирия, совет богов, гибель друга и месть за него в последнем единоборстве, — все это имеет знаменитые прототипы в «Илиаде» и «Одиссее», и Вергилий их не скрывает, а подчеркивает. Но выглядят они в контексте «Энеиды» совершенно по-новому. Достаточно вспомнить: в «Одиссее» герой, рассказывая о странствиях, почти нигде не упоминает об их цели, она как бы сама собой подразумевается; и в «Илиаде» герои почти никогда не вспоминают о причине и целях войны, война для них — состояние естественное и обычное. В «Энеиде» наоборот: каждая пристань на пути блуждающих троянцев пробуждает вопрос, не здесь ли долгожданный конец их странствий; и каждый удар в войне между троянцами и латинами сопровождается мыслью, что все могло быть иначе и должно стать иначе. Эта устремленность к развязке пронизывает всю поэму до самых малых эпизодов: даже когда Вергилий в надгробных играх по Анхису нарочито воспроизводит надгробные игры по Патроклу, то из красочного, но нехитрого рассказа («Илиада», XXIII, 651—699): «был кулачный бой, и Эпей вызвал всякого охотника, но

отважился один Эвриал; долго бились они, и Эпей побил Эвриала» — получается целая маленькая драма («Энеида», V, 362—472): «...вызвал Дарет всякого охотника, но было страшно, и не стерпел тогда старый Энтелл; сошлись они, промахнулся Энтелл, упал, и все испугались; но от обиды прибавилось у него сил, он вскочил, и ударил, и вышел победителем». Так всюду; гомеровских реминисценций в «Энеиде» не меньше, чем феокритовских в «Буколиках», но они еще более неузнаваемы. Вергилий ими гордился, «Ведь легче, — говорил он, — украсть у Геркулеса палицу, чем у Гомера стих».

Если бы Вергилий взялся писать панегирическую поэму, ему пришлось бы архаизировать современность, воспевая битвы недавних дней высоким гомеровским стилем: это было традицией, уже отец римского эпоса Энний описывал римского трибуна в бою словами Гомера об Аяксе. Взявшись за мифологическую поэму, Вергилий смог поступить наоборот: оживить древность мироощущением современности. На первых же страницах поэмы мы чувствуем эту разницу: у Гомера волнение народного собрания сравнивается с бурей («Илиада», II, 144—149), у Вергилия буря (и какая!) сравнивается с волнением народного собрания (I, 148—153), — за этими картинами стоит совсем разный жизненный опыт. Тесный и обжитой мир Гомера превращается в бесконечно раздвинутый мир всесветной державы. Расширился космос: боги стали далеки от людей, и связь мировых событий непонятна людям. Расширилось пространство: Эней путешествует не по неведомым сказочным морям, а по местам, где уже побывали троянские и греческие колонисты и где слава Троянской войны долетела уже до Карфагена. Расширилось время: если Одиссей получал в Аиде предсказание только о собственной ближайшей участи, то Эней получает пророчество об отдаленнейшем будущем своих неведомых потомков. Наконец, — и это главное — расширился духовный мир человека, и динамика действия переместилась из сферы поступков в сферу переживаний; слава войн и битв перестала быть самоценной и стала лишь внешним проявлением и подтверждением воли судьбы, а все силы героя обращаются к тому, чтобы постичь эту волю судьбы и сообразоваться с ней.

Что такое судьба? Древний человек представлял это гораздо проще, чем современный. Все события имеют свои причины и свои следствия; их переплетение и образует судьбу. Многое в ней предсказуемо. Даже невежда может предсказать человеку: «Если тебе проколют сердце, ты умрешь». Кто более проницателен (например, врач), тот может сделать предсказание менее тривиальное: «Если ты выпьешь много вина и выйдешь на холод, ты умрешь». Кто еще шире охватывает взглядом связь событий (например, бог), тот может предсказать даже так: «Если ты встретишь человека, обутого на одну ногу, ты умрешь»; когда люди обращаются к оракулам, они обычно получают именно такие ответы. А всю бесконечную ткань сплетений судьбы не под силу объять, вероят-

но, никому. Вергилия порой упрекали (даже в античности) за то, что он сохранил в своей поэме гомеровские образы олимпийских богов. Но они были ему нужны именно для того, чтобы показать эту иерархию осведомленности, причастности судьбе. Выше всех — Юпитер: он видит будущность до самых дальних далей, его пророчеством «без времен и пределов» (I, 278) открывается поэма. Ниже его — Юнона, Венера и прочие боги: им открыты лишь ближние рубежи судьбы, и не всем одни и те же. И ниже всех — человек, который не видит ничего и может лишь молить об откровении: таков Эней, который лишь на полупути от Трои узнает, что он плывет в Италию, и лишь приплыв в Италию, узнает, зачем он сюда плыл.

Но это еще не все. Если знание людей о своих будущих целях так неполно, то и действия их взаимно противоречивы. Допустим, Рим и Карфаген начинают войну, оба обращаются к богам и оба получают пророчества о победе. Противоречия здесь нет: действительно, сперва Ганнибал победит Рим, а потом Сципион победит Карфаген. Но чья победа будет последней, люди не знают, и поэтому война идет жестокая и история движется медленнее, чем могла бы. Как здесь быть человеку? Перед ним два пути. Или — вновь и вновь обращаться к богам, пытаясь узнать все более дальние и непонятные звенья судьбы и безропотно подчиняя узнанному свои действия: это путь Энея. Или — уверовать, что то звено, которое открыто тебе, — последнее и главное, и утверждать себя в служении этой цели: это путь его антагонистов, Дидоны и Турна. «На ближнюю судьбу есть дальняя судьба» (I, 209), — утешается Венера, глядя на бедствия Энея; «На чужую судьбу есть моя судьба!» (IX, 136) — восклицает Турн, бушуя перед троянским лагерем. Перед нами опять контраст жертвенного самоотречения и страстного самоутверждения; и мы видим: ни то ни другое невозможно без борьбы. Человек вписывается в историю, как земледелец в кругооборот природы: обоим предстоит «недобрый труд» одолевать противотечение.

Вся первая половина «Энеиды» — это школа самоотречения, которую проходит Эней. В «Георгиках» страсти были показаны в самом отталкивающе-животном их виде, в «Энеиде» — в самом возвышенно-благородном; но отречения требуют и такие. Тщеславие Энея — это его воинская честь, героическая готовность победить или умереть; алчность — это его патриотизм, его желание сохранить свой дом и родину; похоть — это его любовь к Дидоне, любовь двух товарищей по изгнаннической судьбе, едва ли не самая человечная во всей античной поэзии; но все это он должен забыть. Он носит постоянный эпитет pius, «благочестивый» (немыслимый у Гомера); обычно слово это значит «преданный богам, предкам, родным, друзьям», всему, что связывает с прошлым, — здесь это значит «преданный богам и судьбе», тому, что связывает с будущим. Вначале он еще не таков: тень Гектора говорит ему: «Троя пала, беги, тебе суждено основать за морем новую Трою!» — но при первом взгля-

де на горящий город он забывает все, хватает меч и бросается убивать и умирать, и нужно еще явление Венеры, чтобы он вспомнил о родных, и чудо над Асканием, чтобы он пошел за судьбой. Затем — подневольное плавание, понукаемое новыми и новыми велениями свыше: ложный оракул на Делосе, прояснение его на Крите, сбивающее вещание гарпии, указание пути от Гелена, Венера направляет Энея в Карфаген, Меркурий гонит его из Карфагена, тень Анхиса призывает в Аид, — и все это на фоне неотступной тоски: «О, трижды и четырежды блаженные те, кто пали у отчих стен!..» (I, 94—95). Трижды отрекается Эней от города и дома: сперва от любимой Трои (и в ней от жены своей, Креусы), потом от любящей Дидоны (и с ней от принявшего его Карфагена), потом от спутников, остающихся в Сицилии (и ставящих там новую Трою), — и все это против воли. «Против воли я твой, царица, берег покинул», — скажет он Дидоне (VI, 460); не всякий читатель уловит, что этот стих — повторение катулловского (№ 66, 39): «Против воли, царица, твое я темя покинул», — говорит Беренике ее локон, ставший созвездием. Но кто уловит, тот услышит: труден человеку путь к небесам.

Перелом, предельное отрешение от прошлого и рождение для будущего — это VI книга «Энеиды», спуск и выход из царства мертвых, символ, знакомый нам по Дафнису и Орфею. Вначале перед Энеем в последний раз проходит пережитое — тень троянца Деифоба напоминает о родине, тень Дидоны о любви; в середине познается вечное — круговорот очищения душ от телесных страстей (это — точка соприкосновения природы и истории, кругового и прямого пути, «Георгик» и «Энеиды»); в конце открывается будущее — вереница героев римского народа от древнейших царей до Августа и Марцелла. Здесь, на самом переломе поэмы, устами Анхиса произносятся ее ключевые стихи, знаменитая формула исторической миссии Рима (VI, 847—853):

> Пусть другие тоньше выкуют дышащую бронзу, живыми выведут облики из мрамора, лучше будут говорить речи, тростью расчертят движенье небес и предскажут восходы светил — ты же, римлянин, помни державно править народами, и будут искусства твои: налагать обычаи мира, щадить покоренных, а заносчивых смирять оружием.

Эти слова замечательны: поэт говорит о Риме, но в поле его зрения — весь круг земной, а в мысли его — мир между его народами. Эгоцентризма (на этот раз национального) нет и здесь. Римляне — народ избранный, но не потому, что он лучше других, а потому, что он способнее поддерживать мирное единство всех остальных народов. Символ этого единства — начало самого римского народа: скоро мы увидим, как в нем сливаются и троянцы, и латины, и этруски, и дорогие сердцу поэта Эвандровы аркадяне. Имени Трои больше нет: троянское зерно умерло и проросло новым колосом. Власть Рима над миром — не право, а бремя,

оно требует от несущего жертв, и прежде всего — отрешения от чреватых раздорами страстей (VI, 832: «Дети, дети, не приучайте сердце к таким войнам!» — отечески обращается Анхис к теням — ни много ни мало — Цезаря и Помпея). Выдержит ли римлянин этот нравственный экзамен?

И тут начинается вторая половина поэмы, война за Лаций, вереница коротких, но кровавых битв, о которых не любит помнить современный читатель. Зачем они? Затем, что испытания Энея не кончились, самое тяжкое — впереди. До сих пор он отрекался от себя во имя судьбы — теперь он должен убивать других во имя судьбы. Это — его «недобрый труд» в истории: творить людям зло для их же блага, водворять мир войной. Война у Вергилия страшнее, чем у Гомера. Она почти гражданская: ведь сражаются народы, которые уже вступили в союз и вскоре сольются воедино. В ней гибнут самые молодые и цветущие: Нис с Эвриалом, Паллант, Лавс, Камилла. В ней Эней встречается, можно сказать, с самим собой: Турн, его соперник, — это такой же герой, по-гомеровски бездумный, преданный ратной чести и защищающий свое отечество от пришельцев, каким был Эней в начале «Энеиды». Сможет ли Эней сохранить в битвенном пылу свою, с таким трудом достигнутую отрешенность от людских страстей, соблюдет ли завет: «щадить покоренных и смирять заносчивых»? И мы видим: по крайней мере два раза у него не хватает на это сил, два раза он забывает обо всем и начинает рубить без разбора налево и направо, как гомеровский витязь, — воевать ради войны, а не ради мира. В первый раз — тотчас после гибели юного Палланта (в X книге); во второй раз — и это знаменательно — в самых последних строках поэмы, в исходе единоборства с Турном, убийцей Палланта: поверженный Турн признает себя побежденным и просит лишь о пощаде во имя отца («и у тебя ведь был Анхис!»), — но Эней замечает на нем пояс, снятый с Палланта, и, вспыхнув, поражает молящего мечом. (У Вергилия нет мелочей: внимательный читатель вспомнит, что на бляхах этого пояса были изображены Данаиды и Египтиады, прообраз всех мифологических братоубийств: X, 496—499.) С лучшим своим героем Вергилий расстается в момент худшего его поступка: слава року спета, слава человеку оборвана на полуслове.

А стоит ли рок славы? Стоит ли возрождение смерти? Не обманет ли будущее? Всем смыслом своего творчества Вергилий отвечал: стоит. Он был человеком, который пережил конец света и написал IV эклогу: он верил в будущее. Иное дело — его читатели: они относились к этому по-разному. Были эпохи, верившие в будущее и отрекавшиеся от прошлого, и для них героем «Энеиды» был Эней; были эпохи, предпочитавшие верить в настоящее и жалеть о прошлом, и для них героем «Энеиды» была Дидона, о которой сочинялись трогательные драмы и оперы. Вергилий тоже жалел свою Дидону, и жалел горячо, — но так, как зоркий жалеет близорукого. Его героем был не тот, кто утверждает свою

личность, а тот, кто растворяет ее в круговороте природы и в прямоте судьбы. О таких он мог сказать, как сказал о своих крестьянах: они счастливы, хоть и не знают своего счастья. Сливая свою волю с судьбой, человек уподобляется не менее чем самому Юпитеру, который в решающий момент отрекается от всякого действия: «рок дорогу найдет» (X, 113). Безликий, сам себя обезличивающий Эней кажется зияющей пустотой в ряду пластических образов античного эпоса — но это пустота силового поля. Людей XIX века она удивляла, люди XX века научились ее ценить.

Не так ли сам Вергилий от произведения к произведению растворял себя в той судьбе, которая оказалась его уделом, — в поэзии? От полулирических «Буколик» он шел к дидактическим «Георгикам» и затем к мифологическому эпосу «Энеиды». В «Буколиках» читателю всех веков мерещился образ самого поэта; в «Георгиках» слышался его голос; в «Энеиде» поэта нет — он растворился в языке и мифе. Начиная это введение в поэзию Вергилия, мы видели высокого, смуглого и застенчивого человека, упорно, вдумчиво и неудовлетворенно трудящегося над стихами. Теперь мы можем забыть этого человека: перед нами — его стихи.

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию полного русского Вергилия (М., 1979) в переводах С. Шервинского, С. Ошерова и др. Как сказано, русский Вергилий не нашел своего Гнедича: даже лучшие стихотворные переводы делают его безошибочный стиль то слишком тяжелым, то слишком легким. Поэтому я избегал цитат, а при необходимости давал их в прозе. Я никогда не занимался Вергилием специально и хотел только обобщить взгляды на него современной западной науки; но от такого обобщения в них многое перестроилось, и мне приходится брать ответственность и за целое, и за частности.*

ГОРАЦИЙ, ИЛИ ЗОЛОТО СЕРЕДИНЫ

1

Имя Горация — одно из самых популярных среди имен писателей древности. Даже те, кто никогда не читал ни одной его строчки, обычно знакомы с этим именем, хотя бы по русской классической поэзии, где Гораций был частым гостем. Недаром Пушкин в одном из первых своих стихотворений перечисляет его среди своих любимых поэтов: «...Питомцы юных Граций, с Державиным потом чувствительный Гораций является вдвоем...», — а в одном из последних стихотворений ставит его слова — начальные слова оды III, 30 — эпиграфом к собственным строкам на знаменитую горациевскую тему: «Exegi monumentum. — Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

Но если читатель, плененный тем образом «питомца юных Граций», какой рисуется в русской поэзии, возьмет в руки стихи самого Горация в русских переводах, его ждет неожиданность, а может быть, и разочарование.

Неровные строчки, без рифм, с трудно уловимым переменчивым ритмом. Длинные фразы, перекидывающиеся из строки в строку, начинающиеся второстепенными словами и лишь медленно и с трудом добирающиеся до подлежащего и сказуемого. Странная расстановка слов, естественный порядок которых, словно нарочно, сбит и перемешан. Великое множество имен и названий, звучных, но малопонятных и, главное, совсем, по-видимому, не идущих к теме. Странный ход мысли, при котором сплошь и рядом к концу стихотворения поэт словно забывает то, что было вначале, и говорит совсем о другом. А когда сквозь все эти препятствия читателю удается уловить главную идею того или другого стихотворения, то идея эта оказывается разочаровывающе банальной: «Наслаждайся жизнью и не гадай о будущем», «Душевный покой дороже богатства» и т. п. Вот в каком виде раскрывается поэзия Горация перед неопытным читателем.

Если после этого удивленный читатель, стараясь понять, почему же Гораций пользуется славой великого поэта, попытается заглянуть в толстые книги по истории древней римской литературы, то и здесь он вряд ли найдет ответ на свои сомнения. Здесь он прочитает, что Гораций родился в 65 г. до н. э. и умер в 8 г. до н. э.; что время его жизни совпадает с важнейшим переломом в истории Рима — падением республики и установлением империи; что в молодости Гораций был республиканцем и сражался в войсках Брута, последнего поборника республики, но после поражения Брута перешел на сторону Октавиана Августа, пер-

вого римского императора, стал близким другом пресловутого Мецената — руководителя «идеологической политики» Августа, получил в подарок от Мецената маленькое имение среди Апеннин и с тех пор до конца дней прославлял мир и счастье римского государства под благодетельной властью Августа: в таких-то одах прославлял так-то, а в таких-то одах так-то. Все это — сведения очень важные, но ничуть не объясняющие, почему Гораций был великим поэтом. Скорее, наоборот, они складываются в малопривлекательный образ поэта-ренегата и царского льстеца.

И все-таки Гораций был гениальным поэтом, и лучшие писатели Европы не ошибались, прославляя его в течение двух тысяч лет как величайшего лирика Европы. Однако «гениальный» — не значит: простой и легкий для всех. Гениальность Горация — в безошибочном, совершенном мастерстве, с которым он владеет сложнейшей, изощреннейшей поэтической техникой античного искусства — такой сложной, такой изощренной, от какой современный читатель давно отвык. Поэтому, чтобы по-должному понять и оценить Горация, читатель должен прежде всего освоиться с приемами его поэтической техники, с тем, что античность называла «наука поэзии». Только тогда перестанут нас смущать трудные ритмы, необычные расстановки слов, звучные имена, прихотливые изгибы мысли. Они станут не препятствиями на пути к смыслу поэзии Горация, а подспорьем на этом пути.

Вот почему это краткое введение в поэзию Горация мы начнем не с эпохи, не с тем и идей, а с противоположного конца — с метрики, стиля, образного строя, композиции стихотворений поэта, чтобы от них потом взойти и к темам, и к идеям, и к эпохе.

2

Стих Горация действительно звучит непривычно. Не потому, что в нем нет рифмы (античность вообще не знала рифмы; она появилась в европейской поэзии лишь в средние века), — рифмы нет и в «Гамлете», и в «Борисе Годунове», и наш слух с этим легко мирится. Стих Горация труден потому, что строфы в нем составляются из стихов разного ритма (вернее сказать, даже разного метра): повторяющейся метрической единицей в них является не строка, а строфа. Такие разнометрические строфы могут быть очень разнообразны, и Гораций пользуется их разнообразием очень широко: в его одах и эподах употребляется двадцать различных видов строф. Восхищенные современники называли поэта «обильный размерами Гораций».

Полный перечень всех двадцати строф, какими пользовался Гораций, со схемами и образцами, обычно прилагается в конце всякого издания стихов Горация. Но все эти схемы и примеры будут для читателя

бесполезны, если он не уловит в них за сеткой долгих и кратких, ударных и безударных слогов того живого движения голоса, той гармонической уравновешенности восходящего и нисходящего ритма, которая определяет мелодический облик каждого размера. Конечно, при передаче на русском языке, не знающем долгих и кратких слогов, горациевский ритм становится гораздо беднее и проще, чем в латинском подлиннике. Но и в русском переложении главные признаки ритма отдельных строф можно почувствовать непосредственно, на слух.

Вот «первая асклепиадова строфа» — размер, выбранный Горацием для первого и последнего стихотворений своего сборника од (I, 1 и III, 30):

Славный вну́к, Мецена́т, пра́отцев ца́рственных,
О отра́да моя́, че́сть и прибе́жище!
Есть таки́е, кому́ вы́сшее сча́стие —
Пыль аре́ны взмета́ть в бе́ге уве́ртливом...

В первом полустишии каждого стиха здесь — восходящий ритм, движение голоса от безударных слогов к ударным:

Славный вну́к, Мецена́т...
О отра́да моя́...

Затем — цезура, мгновенная остановка голоса на стыке двух полустиший; а затем — второе полустишие, и в нем — нисходящий ритм, движение голоса от ударных слогов к безударным:

...пра́отцев ца́рственных
...че́сть и прибе́жище!

Каждый стих строго симметричен, ударные и безударные слоги располагаются с зеркальным тождеством по обе стороны цезуры, восходящий ритм уравновешивается нисходящим ритмом, за приливом следует отлив.

Вот «алкеева строфа» — любимый размер Горация:

Конча́йте ссо́ру! Тя́жкими ку́бками
Пуска́й деру́тся в ва́рварской Фра́кии!
Они́ даны́ на ра́дость лю́дям —
Ва́кх ненави́дит раздо́р крова́вый!

Здесь тоже восходящий ритм уравновешивается нисходящим, но уже более сложным образом. Первые два стиха звучат одинаково. В первом полустишии — восходящий ритм:

Конча́йте ссо́ру!..
Пуска́й деру́тся... —

во втором — нисходящий:

...тя́жкими ку́бками
...в ва́рварской Фра́кии!

Третий стих целиком выдержан в восходящем ритме:

Они́ даны́ на ра́дость лю́дям... —

а четвертый — целиком в нисходящем ритме:

Ва́кх ненави́дит раздо́р крова́вый!

Таким образом, здесь на протяжении строфы прокатываются три ритмические волны: две — слабые (полустишие — прилив, полустишие — отлив) и одна — сильная (стих — прилив, стих — отлив). Строфа звучит менее мерно и величественно, чем «асклепиадова», но более напряженно и гибко.

Вот «сапфическая строфа», следующая, после алкеевой, по частоте употребления у Горация:

Вдосталь снега слал и зловещим градом
Землю бил Отец и смутил весь город,
Ринув в кремль святой грозовые стрелы
Огненной дланью.

И здесь восходящий и нисходящий ритмы чередуются, но в обратном порядке: в первом полустишии ритм нисходящий («Вдо́сталь сне́га сла́л...»), во втором — восходящий («...и злове́щим гра́дом»). Так — в первых трех стихах; четвертый же стих — короткий, заключительный, и ритм в нем — только нисходящий («О́гненной дла́нью»). Таким образом, здесь строгого равновесия ритма уже нет, нисходящий ритм преобладает над восходящим, и строфа звучит спокойно и важно.

А вот противоположный случай: восходящий ритм преобладает над нисходящим. Это «третья асклепиадова строфа»:

Пой Диане хвалу, нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу Кинфию, юноши,
И Латоне, любезной
Всеблагому Юпитеру!..

Первые два стиха повторяют ритм уже знакомых нам строк «Славный внук, Меценат...»: полустишие восходящее, полустишие нисходящее. А затем следуют два коротких стиха, оба — с восходящим ритмом; ими заканчивается строфа, и звучит она взволнованно и живо.

Нет надобности разбирать подобным образом все горациевские строфы: каждый читатель, хоть немного обладающий чувством ритма, сам расслышит их гармоническое звучание и сам привыкнет улавливать его в читаемых стихах. И тогда перед ним раскроются многие

черточки искусства Горация, незаметные с первого взгляда. Он поймет, почему Гораций разделил свои стихотворения на «оды», написанные четверостишными строфами, и «эподы», написанные двустишными строфами (само слово «ода» означает по-гречески «песня», а «эподы» — «припевки»). Он оценит умение, с каким Гораций чередует стихотворения разных размеров, чтобы не прискучивал ритм одних и тех же строф. Он заметит, что первая книга од открывается своеобразным «парадом размеров», — девять стихотворений девятью разными размерами! — а третья книга, наоборот, монолитным циклом шести «римских од», единых не только по содержанию, но и по ритму — все они написаны алкеевой строфой. Он почувствует, что не случайно Гораций, издавая отдельным сборником три первые книги од, объединил общим размером первую оду первой книги (посвящение Меценату) и последнюю оду последней книги (обращение к Музе — знаменитый «Памятник»), а когда через десять лет ему пришлось добавить к этим трем книгам еще четвертую, то новую оду, написанную этим размером, он поместил в ней в самой середине. А если при этом вспомнить, что до Горация все эти сложные размеры, изобретенные греческими лириками, были в Риме почти неизвестны — дальше грубых проб дело не шло, — то не придется удивляться, что именно здесь видит Гораций свою высшую заслугу перед римской поэзией и именно об этом говорит в своем «Памятнике»:

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам...

Ритм горациевских строф — это как бы музыкальный фон поэзии Горация. А на этом фоне развертывается чеканный узор горациевских фраз.

3

Язык и стиль — та область поэзии, о которой менее всего возможно судить по переводу. А сказать о них необходимо, и особенно необходимо, когда речь идет о стихах Горация.

Есть выражение: «Поэзия — это гимнастика языка». Это значит: как гимнастика служит для гармонического развития всей мускулатуры тела, а не только тех немногих мускулов, которые нужны нам для нашей повседневной работы, так и поэзия дает народному языку возможность развить и использовать все заложенные в нем выразительные средства, а не ограничиваться простейшими, разговорными, первыми попавшимися. Разные литературные эпохи, направления, стили — это разные системы гимнастики языка. И система Горация среди них может быть безоговорочно названа совершеннейшей — совершеннейшей по полноте охвата языкового организма. Один старый московский

профессор-латинист говорил, что он мог бы изучить со студентами всю латинскую грамматику по одному Горацию: нет таких тонкостей в латинском языке, на которые у Горация не нашлось бы великолепного примера.

Именно эта особенность языка и стиля Горации доставляет больше всего мучений переводчикам. Ведь не у всех языков одинаковая мускулатура, не ко всем применима полностью горациевская система гимнастики. Как быть, если весь художественный эффект горациевского отрывка заключен в таких грамматических оборотах, которых в русском языке нет? Например, по-латыни можно сказать не только «дети, которые хуже, чем отцы», но и «дети, худшие, чем отцы», и даже «дети, худшие отцов», — по-русски это звучит очень тяжело. По-латыни можно сказать не только «породивший» или «порождающий», но и в будущем времени: «породящий» — по-русски это вовсе невозможно. У Горация цикл «римских од» кончается знаменитой фразой о вырождении римского народа; вот ее дословный перевод: «Поколение отцов, худшее дедовского, породило порочнейших нас, породящих стократ негоднейшее потомство». По-латыни это великолепная по сжатости и силе фраза, по-русски — безграмотное косноязычие. Конечно, переводчики умеют обходить эти трудности: смысл остается тот же, нарастание впечатления то же, но величавая плавность оригинала безвозвратно теряется. Переводчик не виноват: этого требовал русский язык.

К счастью, есть, по крайней мере некоторые, средства, которыми русский язык позволяет переводу достичь большей близости к латинскому оригиналу, чем другие языки. И прежде всего — это расстановка слов, та самая, которая так смущала неопытного читателя. В латинском языке расстановка слов в предложении — свободная, в английском или французском — строго определенная, поэтому при переводе на эти языки все горациевские фразы перестраиваются по одному образцу и теряют всякое сходство с подлинником. А в русском языке расстановка слов тоже свободная, и русские поэты умели блестяще этим пользоваться. Вспомним, как у Пушкина в «Цыганах» кончается рассказ старика об Овидии:

...И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Не успокоенные гости!

Это значит: «его кости — гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью». Расстановка слов — необычная и не сразу понятная, но слуха она не раздражает, потому что в русском языке она все же допустима. Конечно, употребляется такой прием редко. Но не случайно, что у Пушкина эта вольность в расположении слов появляется как раз в

рассказе о латинском поэте. Потому что в латинской поэзии такое прихотливое переплетение слов — не редкость, а обычное явление, не исключение, а правило. Представьте себе не две строчки, а целое стихотворение, целую книгу стихотворений, целое собрание сочинений, написанное такими изощренными фразами, как «И смертью чуждой сей земли не успокоенные гости», — и вы представите себе поэзию Горация.

Что же дает поэтическому языку такая затрудненная расстановка слов? На этот вопрос можно ответить одним словом: напряженность. Как воспринимает наш слух пушкинскую фразу? Услышав, что после слова «кости» фраза не кончена, мы напряженно ждем того слова, которое свяжет предыдущие слова с дальнейшими, и не успокаиваемся, пока не услышим в конце фразы долгожданного слова «гости»; услышав слово «смертью», мы ждем того слова, от которого оно зависит, и не успокаиваемся, пока не услышим слов «не успокоенные». И пока в нас живо это ожидание, мы с особенным, обостренным вниманием вслушиваемся в каждое промежуточное слово: не оно ли наконец замкнет оборванное словосочетание и утолит наше чувство языковой гармонии? А как раз такое обостренное внимание и нужно от нас поэту, который хочет, чтобы каждое его слово не просто воспринималось, а жадно ловилось и глубоко переживалось. И Гораций умеет поддержать в нас это напряжение от начала до конца стихотворения: не успеет замкнуться одно словосочетание, как читателя уже держит в плену другое. А когда замкнутое словосочетание слишком коротко и напряжению, казалось бы, неоткуда возникнуть, Гораций разрубает словосочетание паузой между двумя стихами, и читатель опять в ожидании: стих окончен, а фраза не окончена, что же дальше?

Вот почему так важна в стихах Горация вольная расстановка слов; вот почему русские переводчики не могут отказаться от нее с такой же легкостью, как отказываются от причастий «пройдущий», «породящий» (среди них старательнее всех сохранял ее Брюсов); вот почему то и дело русский Гораций дразнит слух своего читателя такими напряженными фразами, как, например, в оде к Вакху (II, 19):

Дано мне петь вакханок неистовство,
Вино и млеко реки струящие
В широких берегах, и меда
Капли, сочащиеся из дупел.

Дано к созвездьям славу причтенную
Жены блаженной петь, и Пенфеевых
Чертогов рушимые кровли,
И эдонийского казнь Ликурга...

Но если напряженность фразы нужна поэту для того, чтобы добиться обостренного внимания читателя к слову, то обостренное внима-

ние к слову нужно читателю для того, чтобы ярче и ощутимее представить себе образы читаемого произведения. Ибо слово лепит образ, а из образов складывается внутренний мир поэзии. В этот мир образов поэзии Горация мы и должны сейчас вступить.

4

Первое, что привлекает внимание при взгляде на образы стихов Горация, — это их удивительная вещественность, конкретность, наглядность.

Вот перед нами опять самая первая ода Горация — «Славный внук, Меценат...». Поэт быстро перебирает вереницу людских увлечений — спорт, политика, земледелие, торговля, безделье, война, охота, — чтобы назвать наконец свое собственное: поэзию. Как представляет он нам самое первое из этих увлечений? «Есть такие, кому высшее счастие — пыль арены взметать в беге увертливом раскаленных колес...» Три образа, три кадра: пыль арены (в подлиннике точнее: «олимпийской арены»), увертливый бег, раскаленные колеса. Каждый — предельно содержателен и точен: олимпийская пыль — потому, что не было победы славней для античного человека, чем победа на Олимпийских играх; увертливый бег — потому, что главным моментом скачек было огибание «меты», поворотного столба, вокруг которого надо было пройти вплотную, но не задев; раскаленные колеса — потому, что от стремительной скачки разогревается и дымится ось. Каждый новый кадр — более крупным планом: сперва весь стадион в клубах пыли, потом поворотный столб, у которого выносится вперед победитель, потом — бешено вращающиеся колеса его колесницы. И так вся картина скачек прошла перед нами — только в семи словах и полутора строчках.

Из таких мгновенных кадров, зримых и слышимых, слагает Гораций свои стихи. Он хочет показать войну — и вот перед нами рев рогов перед боем, отклик труб, блеск оружия, колеблющийся строй коней, ослепленные лица всадников, и все это — в четырех строчках (II, 1). «Жуткая вещественность», — сказал о горациевской образности Гете. Поэт хочет показать гордую простоту патриархального быта — и пишет, как в доме «блестит на столе солонка отчая одна» (II, 16). Он хочет сказать, что стихи его будут жить, пока стоит Рим, — и пишет: «Пока на Капитолий всходит верховный жрец с безмолвной девой-весталкой» (III, 30) — картина, которую каждый год видели его читатели, теснясь толпой вокруг праздничной молитвенной процессии. Гораций не скажет «вино» — он непременно назовет фалернское, или цекубское, или массикское, или хиосское; не скажет «поля», а добавит: ливийские, калабрийские, форентийские, эфуланские или мало ли еще какие. А когда непосредственный предмет оды не дает ему материала для таких образов, он черпает этот материал в сравнениях и метафорах. Так появляются образы рез-

вящейся телки и наливающихся пурпуром гроздьев в оде о девушке-подростке (II, 5); так в оде о золотой середине сменяются образы моря, дома, леса, башен, гор, снова моря, Аполлоновых лука и стрел и опять моря (II, 10); так в оде, где республика представлена в виде гибнущего корабля, у этого корабля есть и весла, и мачта, и снасти, и днище, и фигуры богов на корме, и каждая вещь по-особенному страдает под напором бури (I, 14).

Правильнее жить ты, Лициний, будешь,
Пролагая путь не в открытом море,
Где опасен вихрь, и не слишком близко
К скалам прибрежным.

Тот, кто золотой середине верен,
Мудро избежит и убогой кровли,
И больших дворцов, что рождают в людях
Черную зависть.

Ветер гнет сильней вековые сосны,
Тяжелей обвал высочайших башен,
И вершины гор привлекают чаще
Молний удары.

В горестях — надежд, опасений — в счастье
Не теряет муж с закаленным сердцем.
И приводит к нам и уводит бури
Тот же Юпитер.

Пусть и горек час — не всегда так будет!
Не всегда и Феб потрясает луком:
Наступает час — и стрелой он будит
Сонную Музу.

Не клонись в беде, будь отважен духом;
А когда попутный силен не в меру
Ветер, то умей подтянуть разумно
Вздувшийся парус.

(*Перевод З. Морозкиной*)

Это в лирических «Одах»; а в разговорных «Сатирах» и «Посланиях» эта конкретность образного языка достигает еще большей степени. Здесь поэт не скажет «от начала до конца обеда», а скажет «от яиц и до яблок» («Сатиры», I, 3, 6); не скажет «быть богачом», а скажет «Из первых рядов смотреть на слезливые драмы» («Послания», I, 1, 67: сословию богачей, «всадников», в Риме отводились первые ряды в театре). Он не скажет «скряга», «расточитель», «распутник», «силач», «ростовщик», «сумасшедший», а непременно назовет имя: «скряга Уммидий»,

«мот Номентан», «распутник Требоний», «силач Гликон», «ростовщик Фуфидий», «сумасшедший Лабеон» и так далее. В одной лишь сатире I, 2 промелькнут, ни много ни мало, девятнадцать таких имен. Современному читателю эти имена не говорят ничего и только понапрасну пестрят в глазах, но первые читатели Горация легко угадывали за ними живых людей, хорошо известных в Риме, и читали насмешки Горация с удвоенным удовольствием.

Однако ткань, сотканная из этих собственных имен и вещественных образов, — не сплошная. Гораций хочет, чтобы каждый образ воспринимался в полную силу, а для этого нужно, чтобы он выступал на контрастном, внеобразном фоне отвлеченных понятий и рассуждений. И действительно, вслед за яркой картиной скачек, которую мы видели в оде I, 1, следуют безликие слова о втором людском увлечении — политике («Есть другие, кому любо избранником быть квиритов толпы, пылкой и ветреной...»); после строк об отцовской солонке идут отвлеченные размышления о человеческой суетности («Что ж стремимся мы в быстротечной жизни к многому? Зачем мы меняем страны? Разве от себя убежать возможно, родину бросив?..»). А в сатирах и посланиях все кивки на живых и выдуманных конкретных лиц щедро перемежаются сентенциями самого общего содержания:

Если глупец избегает порока — впадает в противный...

Тот ведь не беден еще, у кого все есть на потребу...

Вилой природу гони, а она все равно возвратится... и т. д. —

неисчерпаемый кладезь крылатых слов на любой случай жизни. Все это — внеобразные фразы, они что-то говорят уму и сердцу, но ничего не говорят ни глазу, ни слуху; они-то и нужны Горацию для оттенения его конкретных образов.

Иногда предельная отвлеченность и предельная конкретность сливаются, и тогда возникает, например, аллегорический образ Неизбежности, вбивающей железные гвозди в кровлю обреченного дома (III, 24). Но чаще отвлеченность и конкретность, внеобразность и образность чередуются; и тогда перед читателем возникает такая картина: предельно конкретный, ощутимый, вещественный образ на первом плане, а за ним — бесконечная даль философских обобщений, и взгляд все время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Это требует от читателя большой напряженности (опять!), большой дисциплинированности внимания. Но поэт часто сам приходит на помощь читателю, выдвигая между первым планом и фоном, между единичным и общечеловеческим промежуточные опоры для его взгляда. Эту роль промежуточных опор, уводящих взгляд вдаль, от частности к обобщению, принимают на себя географические и мифологические образы лирики Горация.

Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Мы уже замечали, что Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение — по округу, панцирь у него — испанский, пашни — фригийские, богатства — пергамские; в оде I, 31 он подряд перечисляет, что ему не нужно ни сардинских нив, ни калабрийских лугов, ни индийских драгоценностей, ни кампанских садов, ни каленских виноградников, ни атлантических торговых путей. Так за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, далекого и в то же время близко касающегося поэта. И Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте: желая сказать в оде I, 7 о Тибуре, он сперва вспомнит и Родос, и Коринф, и Эфес, и Темпейскую долину, и еще восемь других мест; а желая в послании I, 11 спросить у адресата о греческом островке Лебедосе, он сперва спросит и о Хиосе, и о Лесбосе, и о Самосе. Особенно часто он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель — к странам испанских кантабров, заморских бриттов, скифов на севере, парфян и индийцев на востоке. Именно этот мир в знаменитой оде о лебеде (II, 20) поэт гордо надеется заполнить своей бессмертной славой.

Взнесусь на крыльях мощных, невиданных,
Певец двуликий, в выси эфирные...
Бессмертен я, навек бессмертен:
Стиксу не быть для меня преградой!

...Летя быстрее сына Дедалова,
Я, певчий лебедь, узрю шумящего
Боспора брег, заливы Сирта,
Гиперборейских полей безбрежье;

Меня узнают даки, таящие
Свой страх пред римским строем, колхидяне,
Гелоны дальние, иберы,
Галлы, которых питает Рона...

(*Перевод Г. Церетели*)

Как географические образы придают горациевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. В оде II, 6 он называет два места, где он хотел бы найти успокоение, — Тибур, «основанный аргосским изгнанником» Тибурном, и Тарент, «где было царство Фаланта», другого изгнанника, спартанского; и эти бегло брошенные взгляды в легендарное прошлое лучше всяких слов раскрывают нам изгнанническое самочувствие самого Горация. Любое чувство, любое действие самого поэта или его современников может найти подобный прообраз в неисчерпаемой сокровищнице

мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню — и за его спиною тотчас встают величавые тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые изведали такую же страсть (II, 4). Император Август одержал победу над врагами — и в оде Горация за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею — еще более великая и еще более древняя победа олимпийских богов над Гигантами, сынами Земли (II, 12). При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него — «сын Атрея», Амфиарай — «аргосский пророк», Венера — «царица Книда и Пафоса», Аполлон — «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит еще дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас горациевские ассоциации, и географические и мифологические, кажутся искусственными и надуманными, но для Горация и его современников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени.

Таков мир образов поэзии Горация, мир широкий и сложный. Каждое стихотворение Горация — это прогулка по этому миру. Маршрут такой прогулки называется композицией стихотворения.

5

Когда мы читаем стихи поэтов нового времени — XVIII, XIX, XX веков, — мы мало задумываемся над их композицией: мы к ней привыкли. И если мы попробуем отдать себе в ней отчет, то в самых грубых чертах выглядеть она будет так: стихотворение начинается на сравнительно спокойной ноте, постепенно напряжение нарастает все больше и больше и в наиболее напряженном месте обрывается. Самое ответственное место в стихотворении — концовка; и признания поэтов говорят, что нередко последние строки стихотворения слагаются первыми и все стихотворение строится как подступ, разбег для этих «ударных» строк.

В стихах Горация — все по-другому. Концовка в них скромна и неприметна настолько, что порой стихотворение кажется оборванным на совершенно случайном месте. Напряжение от начала к концу не нарастает, а падает. (Здесь — неожиданнейшее сходство с русской песней: всякий помнит зачин песни «Не одна во поле дороженька...», но многие ли помнят ее конец?) Самое энергичное, самое запоминающееся место в стихотворении — начало. И когда читаешь оды Горация, то трудно отделаться от впечатления, что в уме поэта эти великолепные зачины слагались раньше всех других строк: «Противна чернь мне, таинствам чуждая...», «Ладони к небу, к месяцу юному...», «О дочь, красою мать превзошедшая...», «Создал памятник я, бронзы литой прочней...»

Как же строятся такие стихотворения?

Вот одно из них — ода к красавице Пирре (I, 5):

Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне,
Что тебя обнимал в гроте приветливом,
Весь в цветах, в ароматах,
Для кого завязала ты

Кудри в узел простой? Ах, сколько раз потом
Он измены судьбы будет оплакивать
И дивиться жестоким
Бурям моря страстей твоих,

Он, кто полон тобой, кто так надеется
Вечно видеть тебя верной и любящей,
И не ведает ветра
Перемен. О, несчастные

Все, пред кем ты блестишь светом обманчивым!
Про меня же гласит надпись обетная,
Что мной влажные ризы
Богу моря уж отданы.

(*Перевод А. Семенова-Тян-Шанского*)

Первая строфа, первая фраза — картина идиллического счастья: объятия, цветы, ароматы. Вторая строфа — контраст: будущее горе, будущие бури. Затем — ловкий изгиб придаточного предложения («Он, кто полон тобой...») — и опять идиллия любви и верности, но уже только как мечта. А за нею опять контраст: переменчивый ветер, обманчивый свет. И, наконец, концовка, для понимания которой нужно немного знать античные религиозные обычаи: как спасшийся от кораблекрушения пловец благодарно приносит свою одежду на алтарь спасшему его морскому богу, так Гораций, уже простившийся с любовными треволнениями, издали сочувственно смотрит на участь влюбленных. Мысль поэта движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно, и качания эти понемногу затихают, движение успокаивается: начинается стихотворение ревнивой заинтересованностью, кончается оно умиротворенной отрешенностью.

До сих пор нам приходилось говорить главным образом о напряженности в стихах Горация; теперь придется говорить о том, как эта напряженность находит в них свое разрешение, затихает, гармонизируется. Зигзагообразное движение мысли, затухающее колебание маятника между двумя лирическими противоположностями — излюбленный прием, к которому Гораций обращается для этой цели. Вот пример движения мысли между двумя контрастными чувствами — знаменитая ода-дуэт Горация и Лидии (III, 9): «Я любил тебя и был счастлив» — «Я любила тебя и была знаменита». «А теперь я люблю другую и готов умереть за нее» — «А теперь я люблю другого, и хоть дважды умру за него». «А что если снова повелит любовь возвратиться к тебе?» — «А

тогда, хоть ты того и не стоишь, и я не расстанусь с тобой». Вот пример движения мысли между двумя контрастными предметами — ода к полководцу Агриппе (I, 6): «Пусть твои победы, Агриппа, прославит другой поэт — для меня же петь о тебе так же трудно, как о Троянской войне или о судьбах Одиссея. — Я скромен, я велик лишь в малом — мне ли воспевать Ареса, Мериона, Диомеда? — Нет, мои песни — только о пирах и любви».

Гораций обладал парадоксальным искусством развивать одну тему, говоря, казалось бы, о другой. Так, в оде к Агриппе он, казалось бы, хочет сказать: «Мое дело — писать не о твоих подвигах, а о пирах и забавах»; но, говоря это, он успевает так упомянуть о войнах Агриппы, так сопоставить их с подвигами мифических времен, что Агриппа, читая эту оду, мог быть вполне удовлетворен. Так, в оде I, 31 он, казалось бы, просит у Аполлона блаженной бедности в тихом уголке Италии, но, говоря о ней, он успевает пленить читателя картиной ненужного ему богатства во всем огромном беспокойном мире. Сквозь любую тему у Горация просвечивает противоположная, оттеняя и дополняя ее. Даже такие патетические и торжественные стихотворения, как ода к Азинию Поллиону о гражданской войне (II, 1) и ода к Августу о великой судьбе римского народа (III, 3), он неожиданно обрывает напоминанием о том, что пора его лире вернуться от высоких тем к скромным и шутливым. Даже лирический гимн природе и сельской жизни в эподе 2 — знаменитое «Блажен, кто вдали от забот, как старинные люди, пашет отчее поле, растит лозы, сбирает плоды, отдыхает под деревом, радуется простому ужину из рук работящей жены...» — неожиданно оборачивается в финале собственной противоположностью: оказывается, что все эти излияния — казалось бы, такие искренние! — принадлежат не самому поэту, другу натуры, а лицемерному ростовщику. Современному читателю такие концовки кажутся досадным диссонансом, а Горацию они были необходимы, чтобы картина мира, отображенная в произведении, была полнее и богаче.

Не всегда связь двух контрастных тем ясна с первого взгляда: иногда колебания маятника бывают так широки, что за ними трудно уследить. Так, ода I, 4 рисует картину весны: «Злая сдается зима, сменяясь вешней лаской ветра...», рисует оживающую природу, зовет к весенним праздничным жертвоприношениям; и вдруг эту тему обрывает тема смерти, ожидающей всех и каждого: «Бледная ломится Смерть одною и тою же ногою в лачуги бедных и в царей чертоги...» Где логика, где связь? Чтобы найти ее, нужно заглянуть в другое стихотворение Горация о весне — в оду IV, 7: «С гор сбежали снега, зеленеют луга муравою...» Она тоже начинается картиной оживающей природы, но за этим следует та мысль, которая является связующим звеном между двумя темами и которая была опущена в первой оде: весна природы проходит и приходит вновь, а весна человеческой жизни пройдет и не вернется.

Стужу растопит зефир, весну поглотившее лето
Тоже погибнет, когда
Щедрая осень придет, рассыпая дары, а за нею
Снова нахлынет зима.

Но в небесах за луною луна обновляется вечно, —
Мы же в закатном краю,
Там, где родитель Эней, где Тулл велелепный и Марций, —
Будем лишь тени и прах.

(*Перевод А. Семенова-Тян-Шанского*)

И после этого перехода тема смерти и загробного мира становится естественной и понятной.

Так, колеблясь между двумя противоположными темами, лирическое движение в стихах Горация постепенно замирает от начала к концу: максимум динамики в первых строках, максимум статики в последних. И когда это движение прекращается совсем, стихотворение обрывается само собой на какой-нибудь спокойной, неподвижной картине. У Горация есть несколько излюбленных мотивов для таких картин. Чаще всего это чей-нибудь красивый портрет, на котором приятно остановиться взглядом: Неарха (III, 20), Гебра (III, 12), Гига (II, 5), Дамалиды (I, 36) или даже жертвенного теленка (IV, 2). Реже это какой-нибудь миф: о Гипермнестре (III, 11), о Европе (III, 27). А когда стихотворение заканчивается мифологическим мотивом, то чаще всего это мотив Аида, подземного царства: так кончаются ода о рухнувшем дереве с ее патетическим зачином (II, 33), не менее бурная ода к Вакху (II, 19), ода об алчности (II, 18), только что рассмотренная ода о весне (IV, 7). В самом деле, какой мотив подходит для замирающего лирического движения лучше, чем мотив всеуспокаивающего царства теней?

Так строятся оды; а в сатирах и посланиях Гораций применяет другой прием всестороннего охвата картины мира: не последовательную смену контрастов, а вольную прихотливость живого разговора, который легко перескакивает с темы на тему и в любой момент может коснуться любого предмета. Этим он и держит в напряжении читателя, вынужденного все время быть готовым к любому повороту мысли и к любой смене тем. Так, сатира I, 1 начинается темой «каждый недоволен своей долей», а потом неожиданно переходит к теме алчности; сатира I, 3 начинается рассуждением о непостоянстве характера и вдруг соскальзывает в разговор о дружбе и снисходительности. А разрешается это напряжение уже не композиционными средствами, а стилистическими: легким шутливым разговорным слогом, как бы снимающим вес и серьезность затрагиваемых этических проблем.

Итак, мало сказать, что основа поэтики Горация — это предельно конкретный образ на первом плане, а за ним — дальняя перспектива отвлеченных обобщений. Нужно добавить, что Гораций не ограничивается

одним образом и одной перспективой, а старается тут же охватить взглядом и другую перспективу, обращенную в противоположную сторону, старается вместить в одно стихотворение всю бесконечную широту и противоречивость мира. И нужно подчеркнуть, что Гораций не обрывает стихотворение на самом напряженном месте, предоставляя читателю долго ходить под впечатлением этого эффекта и постепенно угашать и разрешать эту напряженность в своем сознании — он старается разрешить эту напряженность в пределах самого стихотворения и затягивает стихотворение до тех пор, пока маятник лирического движения, колебавшийся между двумя крайностями, не успокоится на золотой середине.

Золотая середина — наконец-то произнесены эти слова, самые необходимые для понимания Горация. Золотая середина — это уже не только художественный прием, это жизненный принцип. Из мира горациевских образов мы вступаем в мир горациевских идей.

6

Золотая середина — выражение, принадлежащее самому Горацию. Это он написал, обращаясь к Лицинию Мурене, свойственнику Мецената, такие слова, которые мы уже слышали (II, 10): «Вернее жить, Лициний, если не рваться в открытое море, но и не тесниться из страха бурь к прибрежным утесам. Кто возлюбил *золотую середину*, — тот трезво чуждается и обветшалой кровли, и дворцов, навлекающих зависть...» Здесь, в оде, Гораций влагает свою мысль в поэтические образы; а в одной из сатир он провозглашает ее в форме отвлеченной, но от этого не менее решительной (I, 1, 106—107):

Мера должна быть во всем, и всему есть такие пределы,
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!

Лициния Мурену, по-видимому, такие наставления не убедили: не прошло и нескольких лет, как он был казнен за участие в заговоре против Августа. Но для самого Горация мысль о золотой середине, о мере и умеренности была принципом, определявшим его поведение решительно во всех областях жизни.

Вино? Вот, казалось бы, традиционная поэтическая тема, исключающая всякую заботу о мере и умеренности. Да, у всех, только не у Горация. Он пишет «вакхические», пиршественные оды охотно и часто, но ни разу не позволяет в них человеку забыться и потерять власть над собой. «Ведь для каждого есть мера в питье: Либер блюдет предел» (I, 18). Либер — это Вакх, бог вина.

А если кто и нарушает эту меру — поэт тотчас разгоняет винные пары своим трезвым голосом (I, 27):

Кончайте ссору! Тяжкими кубками
Пускай дерутся в варварской Фракии!
Они даны на радость людям —
Вакх ненавидит раздор кровавый!.. —

и вслед за этим решительным началом такими же энергичными короткими фразами быстро и умело отвлекает буйных застольников на разговор о любви — тему, гораздо более мирную и успокоительную. Правда, есть и у Горация оды, где он, на первый взгляд, призывает забыться и неистовствовать — например, знаменитая ода на победу над Клеопатрой (I, 37): «Теперь — пируем! Вольной ногой теперь ударим оземь!» Но будем читать дальше, и все встанет на свои места: до сих пор, говорит Гораций, нам грешно было касаться вина, ибо твердыни Рима были под угрозой, а теперь пьянство в день победы будет для нас лишь законным вознаграждением за трезвость в месяцы войны. И, наоборот, Клеопатра, которая шла на войну, опьяненная «вином Египта», искупает теперь это опьянение вынужденным протрезвлением после разгрома — протрезвлением, которое заставляет ее в ясном сознании принять добровольную смерть. Так даже временная неумеренность входит в систему всеобщей размеренности и равновесия, столь дорогую сердцу Горация.

Любовь? Вот другая тема, в которой поэты стараются дать волю своей страсти, а не умерять и не укрощать ее. Да, все, только не Гораций. Любовных од у него еще больше, чем вакхических, но чувство, которое в них воспевается, — это не любовь, а влюбленность, не всепоглощающая страсть, а легкое увлечение: не любовь властвует над человеком, а человек властвует над любовью. Любовь, способная заставить человека делать глупости, для Горация непонятна и смешна, и он осмеивает ее в цинической сатире I, 2. Самое большее, на что способен влюбленный в стихах Горация, — это провести ночь на холоде перед дверью неприступной возлюбленной (III, 10); да и то эта ода заканчивается иронической нотой: «Сжалься же, пока я не продрог вконец и не ушел восвояси!» В какую бы Лику, Лиду или Хлою ни был влюблен Гораций, он влюблен лишь настолько, чтобы всегда было можно «уйти восвояси». Когда поэт счастлив и уже готов умереть за свою новую подругу, он тотчас останавливает себя: а что, если вернется страсть к прежней подруге (III, 9)? А когда поэт несчастен и очередная красавица отвергла его, он тотчас находит себе утешение — например, так, как в эподе 15:

Больно накажет тебя мне свойственный нрав, о Неэра:
Ведь есть у Флакка мужество, —
Он не претерпит того, что ночи даришь ты другому, —
Найдет себе достойную...
Ты же, соперник счастливый, кто б ни был ты, тщетно гордишься,
Моим хвалясь несчастием...

Все же, увы, и тебе оплакать придется измену —
Смеяться будет мой черед!

(*Перевод А. Семенова-Тян-Шанского*)

Итак, если Горация отвергла Неэра, он найдет утешение с Гликерой, а когда отвергнет Гликера — то с Лидией, а когда отвергнет Лидия — то с Хлоей, и так далее; и если Горацию пришлось страдать от равнодушия Неэры, то Неэре скоро придется страдать от равнодушия какого-нибудь Телефа, а тому — от равнодушия Ликориды, и так далее. Так радости и горести любви идеально уравновешиваются в сплетении человеческих взаимоотношений, и певцом этой уравновешенности выступает Гораций.

Быт? Здесь Гораций особенно подробно и усердно развивает свою проповедь золотой середины. Здесь для него ключевое слово — мир, душевный покой, досуг; этим трижды повторенным словом, хорошо нам знакомым, — otium, — начинает он одну из самых знаменитых своих од, к Помпею Гросфу (II, 16). Единственный источник душевного покоя — это довольство своим скромным уделом и свобода от всяких дальнейших желаний:

Будь доволен тем, что в руках имеешь,
Ни на что не льстись и улыбкой мудрой
Умеряй беду. Ведь не может счастье
Быть совершенным.

Наоборот, тот, кто обольщается мечтой о совершенном, полном счастье, кто «от добра добра ищет», тот попадает во власть вечной Заботы (Гораций любит олицетворять это понятие: «И на корабль взойдет Забота, и за седлом примостится конским...»). Ибо у человеческих желаний есть только нижняя граница — «столько, сколько достаточно для утоления насущных нужд»; а верхней границы у них нет, и сколько бы ни накопил золота человек алчный, он будет тосковать по лишнему грошу, и сколько бы ни стяжал почестей человек тщеславный, он будет томиться по новым и новым отличиям. Гораций не жалеет красок, чтобы изобразить душевные муки тех, кто обуян алчностью или тщеславием, кто сгоняет с земли бедняков (II, 18) и строит виллы в море, словно мало места на суше. В своем патетическом негодовании он даже предлагает римлянам выбросить все золото в море и зажить, как скифы, без домов и без имущества (III, 24). Но это — в мечтах, а в действительности он вполне доволен маленьким поместьем, где есть все, что нужно для скромной жизни, где не слышно кипенья страстей большого города, где сознание независимости навевает на душу желанный покой, а вслед за покоем приходит Муза, и слагаются стихи (I, 17; II, 16). Как раз такое поместье в Сабинских горах подарил Горацию Меценат, и Гораций благодарит его за эту возможность почувствовать себя свободным человеком:

Вот в чем желания были мои: необширное поле,
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,
К этому лес небольшой! И лучше и больше послали
Боги бессмертные мне; не тревожу их просьбою боле,
Кроме того, чтобы эти дары мне оставил Меркурий.

(*«Сатиры», II, 6, 1—5, перевод М. Дмитриева*)

Конечно, не надо преувеличивать скромность Горация: из его сатир и посланий мы узнаем, что в его сабинском поместье (кстати сказать, сравнительно недавно раскопанном археологами) хватало хозяйства для восьми рабов и пяти арендаторов с семьями. Но по римским масштабам это было не так уж много, и любой из знатных римлян, которым Гораций посвящал свои оды и послания, мог похвастаться гораздо большими имениями.

Философия? Гораций говорит о философии много и охотно; по существу, все его сатиры и послания представляют собой не что иное, как беседы на философские темы. Но если так, то какой философской школе следует Гораций? Из философских школ в его пору наибольшим влиянием пользовались две: эпикурейцы и стоики. Эпикурейцы учили, что высшее благо — наслаждение, а цель человеческой жизни — достичь «бестревожности», то есть защитить свое душевное наслаждение от всех внешних помех. Стоики учили, что высшее благо — добродетель, а цель человеческой жизни — достичь «бесстрастия», то есть защитить ясность своей души от всех смущающих ее страстей — внутренних помех добродетели. А Гораций? Он ни с теми ни с другими, или, вернее, и с теми и с другими. Конечно, опытному взгляду легко заметить, что молодой Гораций в «Сатирах» ближе держится эпикурейских положений, а пожилой Гораций в «Посланиях» — стоических; но это не мешает ему включать в «Сатиры» стоическую проповедь раба-обличителя Дава (II, 7), а в одном из «Посланий» отрекомендоваться «поросенком Эпикурова стада» (I, 4). В самом деле, и у стоиков, и у эпикурейцев он подмечает и берет только то, что ему ближе всего: культ душевного покоя, равновесия, независимости. В этом выводе обе школы сходятся, и поэтому Гораций свободно черпает свои рассуждения и доводы из арсеналов обеих; если же в каких-то других, пусть даже очень важных, вопросах они расходятся, то что ему за дело? Если его упрекнут в эклектизме, он ответит словами послания I, 1:

Я никому не давал присяги на верность ученью...

Независимость духовная для него так же дорога, как независимость материальная, и поэтому он всегда сохраняет за собой свободу мнения, ни за каким философом слепо не следует, а когда желает в своих нравственных рассуждениях сослаться на авторитет, то ссылается не на Эпикура и не на Хрисиппа, а на Гомера («Послания», I, 2).

Искусство? Мы уже видели, как Гораций осуществляет драгоценный принцип золотой середины, равновесия и меры в выверенной гармонии своих од. Это на практике; а в теоретический порядок он приводит свои взгляды в самом длинном из своих сочинений, в «Науке поэзии». И все это большое и сложное сочинение, своеобразно сочетающее черты дружеского послания и ученого трактата, насквозь пронизано единой мыслью: во всем нужна мера, соразмерность, соответствие. Образы должны соответствовать образам, замысел — силам, слова — предмету, стих — жанру, реплики — характеру, сюжет — традиции, поведение лиц — природе и так далее, и так далее; крайности недопустимы, а нужна умеренность, не то краткость обернется темнотой, мягкость — вялостью, возвышенность — надутостью и проч.; и если Гораций, к удивлению читателей и исследователей, подробнее всего говорит в «Науке поэзии» не о близкой ему лирике, а о старинном, полузабытом жанре сатировской драмы, то это потому, что в ней он видел золотую середину между трагедией и комедией. На вопрос: «Пользе или наслаждению служит поэзия?» — Гораций отвечает: «И пользе, и наслаждению»; на вопрос: «Талант или учение полезней для поэта?» — он отвечает: «И талант, и учение». И как за вином, в любви, в быту Гораций учит не поддаваться страстям, так и в поэзии Гораций учит не полагаться на вдохновение, а терпеливо и вдумчиво отделывать стихи по правилам науки. Стихотворец, ничего не знающий, кроме вдохновения, — смешной безумец; его карикатурным портретом заканчивается «Наука поэзии».

Если попытаться подвести итог этому обзору идейного репертуара горациевской поэзии и если задуматься, чему же служит у Горация этот принцип золотой середины, с такой последовательностью проводимый во всех областях жизни, то ответом будет то слово, которое уже не раз проскальзывало в нашем разборе: независимость. Трезвость за вином обеспечивает человеку независимость от хмельного безумия друзей. Сдержанность в любви дает человеку независимость от переменчивых прихотей подруги. Довольство малым в частной жизни дает человеку независимость от толпы работников, добывающей богатства для алчных. Довольство малым в общественной жизни дает человеку независимость от всего народа, утверждающего почести и отличия для тщеславных. «Ничему не удивляться» («Послания», I, 6), ничего не принимать близко к сердцу — и человек будет независим от всего, что происходит на свете. Независимость для Горация превыше всего: при всей своей дружбе с Меценатом, он готов отказаться и от этой дружбы, и от подаренного Меценатом имения, едва он замечает, что Меценат за это в чем-то стесняет его свободу («Послания», I, 7). В огромном волнующемся мире, где все люди и все события связаны друг с другом тысячей связей, Гораций словно старается выгородить себе кусочек бытия, где он был бы ни с кем или почти ни с кем не связан. Даже такой жанр, как сатира, у него становится не связью с обществом, а отталкиванием от общества: это

не оружие критики, а средство самосовершенствования (программа, развертываемая в сатирах I, 4 и II, 1). Гораций сторонится мира, ибо там царит всевластная Фортуна, воспетая им самим в оде I, 35; пути ее неисповедимы, под ее ударами рушится то одно, то другое человеческое счастье, и нужно быть очень осторожным, чтобы обломки этих крушений не задели и тебя. Маленький мирок, выгороженный Горацием, где все зримо, вещественно, просто и понятно, служит для него убежищем среди огромного мира, бескрайнего и непонятного.

Есть лишь одна сила, от которой нельзя быть независимым, от которой нет убежища. Это — смерть. Именно поэтому мысль о смерти тревожит Горация так часто и так неотступно. Она примешивается к каждой из его излюбленных лирических тем. Приглашая друга выпить вина на лоне природы, он обращается к нему: «Ты, Деллий, так же ожидающий смерти...» Несговорчивым подругам он рисует черную картину старости, настигающей неуемную Лидию или Лику. Обличая алчного, он напоминает ему, что одна и та же могила ждет в конце концов и ненасытного богача, и ограбленного им бедняка. Зрелище весеннего расцвета навевает ему мысль о вечности природы и о краткости человеческой жизни. Даже в «Науке поэзии», обсуждая такой специальный вопрос, как старые и новые слова в языке, он не может удержаться от лирического излияния: «Смерти подвластны и мы, и недолгие наши созданья...» И это — не говоря о стихах на смерть друзей, не говоря о прославленной оде к Постуму о невозвратно убегающем времени, не говоря об оде, посвященной тому дереву в сабинском поместье, которое однажды едва не убило поэта, обрушившись на тропу рядом с ним (II, 13). Чтобы уберечься от давящих мыслей о смерти, есть лишь один выход: жить сегодняшним днем, не задумываться о будущем, ничего не откладывать на завтра, чтобы внезапная смерть не отняла у человека отложенное. Это и есть принцип «пользуйся днем» (carpe diem) — попытка Горация отгородиться от беспокойного будущего так же, как принципом независимости он отгородился от беспокойной современности. Ода к Талиарху и ода к Левконое (I, 9 и 11), где он провозглашает этот принцип, принадлежат к самым популярным его стихотворениям; но, может быть, еще более выразительно высказался он в оде III, 29:

Лишь тот живет хозяином сам себе
И жизни рад, кто может сказать при всех:
«Сей день я прожил! Завтра — тучей
Пусть занимает Юпитер небо

Иль ясным солнцем, — все же не властен он,
Что раз свершилось, то повернуть назад;
Что время быстрое умчало,
То отменить иль не бывшим сделать...»

(*Перевод Н. Гинцбурга*)

Чтобы преодолеть смерть, победить ее, человеку дано одно-единственное средство: поэзия. Человек умирает, а вдохновенные песни, созданные им, остаются. В них — бессмертие и того, кто их сложил, и тех, о ком он их слагал. Не случайно только что упомянутая ода о рухнувшем дереве заканчивается картиной царства теней, где продолжают петь свои песни Алкей и Сапфо и где от звуков их лир замирает мир подземных чудовищ и унимаются адские муки. Не случайно Гораций всюду говорит о поэзии торжественно и благоговейно: ведь она делает поэта равным богам, даруя ему бессмертие и позволяя обессмертить в песнях друзей и современников. И не случайно свой первый сборник од из трех книг он завершает гордым утверждением собственного бессмертия — знаменитым «Памятником»:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся:
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет, — время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведет деву безмолвную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где Давн, скудный водой, царем
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу.

(*Перевод С. Шервинского*)

7

Итак, облик лирического героя Горация дорисован. Это маленький человек среди большого мира, из конца в конец волнуемого непостижимыми силами судьбы. В этом мире поэт выгораживает для себя кусочек бытия, смягчает власть судьбы над собою отказом от всего, что делает его зависимым от других людей и от завтрашнего дня, и начинает спорить с миром, подчинять его себе, укладывать его бескрайний противоречивый хаос в гармоническую размеренность и уравновешенность своих од. Из этой борьбы за ясность, покой и гармонию он выходит победителем, и эта победа дает ему право на бессмертие.

Такой образ мира и образ человека мог сложиться в поэзии лишь в обстановке сложной, своеобразной и неповторимой эпохи. Об этой эпохе мы и должны сказать теперь несколько слов.

Неверно представлять себе античность единым и цельным куском мировой истории. Она распадается, по крайней мере, на два периода, больших и непохожих друг на друга: период полисов и период великих держав. Полисы — это маленькие города-государства, каждое величиной с какой-нибудь район Московской области, каждое с населением по нескольку десятков тысяч полноправных граждан, где все, можно сказать, знают друг друга и сами решают общие дела, а обо всем, что лежит за пределами их полиса и близко его не касается, заботятся мало; все общественные отношения, все причины и следствия событий в общественной и личной жизни каждого здесь ясны как на ладони. Такими полисами были Афины, Спарта и другие греческие города в VI—IV вв. до н. э., в пору жизни Архилоха и Алкея, Софокла и Еврипида, Платона и Аристотеля; таким полисом был Рим в древние времена крестьянской простоты, о которых не устает тосковать Гораций. Но рабовладельческое хозяйство развивалось, ему становилось тесно в узких рамках полиса, оно взламывало эти рамки и создавало над их обломками огромные державы с единой монархической властью, централизованным управлением, сложной экономикой и политикой. Таковы были греко-македонские царства, возникшие из мировой державы Александра Македонского в конце IV в. до н. э. и постепенно поглощенные новой мировой державой, Римом, к концу I в. до н. э. — как раз ко времени жизни и творчества Горация.

В новых великих державах человеку жилось богаче, сытней и уютней, чем в скудной простоте полиса. Однако это материальное довольство было куплено ценой душевных тревог, неведомых жителю полиса. Теперь он был не гражданином, а подданным, его политическая жизнь определялась не его волей, а неведомыми замыслами монарха и его советников, его хозяйственное благосостояние определялось таинственными колебаниями мировой экономики. Нити судьбы ускользали из его рук и терялись в неуследимой дали. Человек чувствовал себя одиноким и потерянным в этом бесконечно раздвинувшемся мире, где больше ни на что нельзя было положиться, и он тосковал по былым временам полисного быта, когда жизнь была беднее и скуднее, но зато понятнее и проще. Не это ли горькое чувство подсказало Горацию его оду, особенно странно звучащую для нынешнего читателя: ту, в которой он проклинает людскую пытливость, нарушающую меру, рвущуюся вдаль и вдаль сквозь преграды земли, моря и неба, проклинает Прометея и Дедала, внушивших людям эту роковую дерзость (I, 3):

...Дерзко рвется изведать все,
Не страшась и греха, род человеческий...

Нет для смертного трудных дел:
Нас к самим небесам гонит безумие.
Нашей собственной дерзостью
Навлекаем мы гнев молний Юпитера.

Этот болезненный перелом от старого мироощущения к новому был особенно болезнен в Риме в I в. до н. э. — в то самое время, когда там жил и писал свои стихи Гораций. Ибо в Риме идеологический переворот сопровождался политическим переворотом — тем, что нынешние историки называют «переходом от республики к империи».

На этих словах приходится остановиться. Дело в том, что мы привыкли безоговорочно считать, что всякая республика — благо, а всякая монархия — зло. Это наивно и часто неверно. В особенности это неверно применительно к Риму I в. до н. э. Чем была здесь республика? Господством нескольких десятков аристократических семей, прибравших к рукам все лучшие земли в Италии и все места в правящем сенате. Это была форма полисного строя: Рим давно уже владел половиной Средиземноморья, но в глазах сенатской олигархии все эти территории были не частью мировой державы, а военной добычей римского полиса, и единственной формой управления ими был организованный грабеж. Что дала Риму империя? Наделение землею сравнительно широкого слоя безземельного крестьянства, обновление сената за счет выходцев из непривилегированных сословий, допуск провинциалов к управлению державой. Пересмотрим имена адресатов од и посланий Горация: все это — новые люди, которые при олигархической республике и мечтать не могли об участии в государственных делах. Таков и безродный Агриппа, второй после Августа человек в Риме, таков и безродный Меценат (хотя он и притворяется, что род его восходит к неведомым этрусским царям), таков и сам Гораций, сын вольноотпущенного раба, который никогда не мог бы пользоваться при республике таким вниманием и уважением, как при Августе. Переход от республики к империи в Риме был событием исторически прогрессивным, единогласно говорят историки. У империи было множество и темных сторон, но раскрылись они лишь позднее.

А современники? Для них дело обстояло еще проще. Это могло бы показаться странным и нелепым, но это так: современники вовсе не заметили этого перехода от республики к империи. Дня них при Августе продолжалась республика. И их можно понять. Будущего Римской державы они не знали — не знали, что история ее отныне пойдет по совсем другому пути, чем шла до сих пор; они могли сравнивать только прошлое и настоящее и не замечали между ними никакой существенной разницы. По-прежнему в Риме правил сенат, по-прежнему каждый год избирались консулы, а в провинции посылались наместники; а если рядом с этими привычными республиканскими учреждениями теперь

всюду замечалось присутствие человека по имени Цезарь Октавиан Август, то это не потому, что он занимал какой-то особый новый государственный пост, — этого и не было, — а просто потому, что он лично, независимо от занимаемых им постов и должностей, пользовался всеобщим уважением и высоким авторитетом за свои заслуги перед отечеством. Кто, как не он, восстановил в Риме твердую власть и сената и консулов, положив конец тем попыткам заменить их неприкрытой царской властью, какие предпринимал сперва его приемный отец Гай Юлий Цезарь, а потом его недолгий соправитель Марк Антоний? Кто, как не он, восстановил в Риме мир и порядок, положив конец тому столетию кровавых междоусобиц, которое вошло в историю как «гражданские войны в Риме»? Нет, современники — и первым среди них Гораций — были вполне искренни, когда прославляли Августа как восстановителя республики.

Жестокие междоусобицы гражданских войн были хорошо памятны поколению Горация. Поэт родился в 65 г. до н. э. В детстве, в тихом южноиталийском городке Венузии, он мог слышать от отца, сколько крови пролилось в Италии, когда сенатский вождь Сулла воевал с плебейским вождем Марием, и сколько страху нагнал на окрестных помещиков мятежный Спартак, с армией восставших рабов два года грозивший Риму. Подростком, в шумном Риме, в школе строгого грамматика Орбилия, Гораций со сверстниками жадно ловил вести из-за моря, где в битвах решался исход борьбы между дерзко захватившим власть Гаем Юлием Цезарем и сенатским вождем Гнеем Помпеем. Юношей Гораций учился философии в Афинах, когда вдруг разнеслась весть о том, что Юлий Цезарь убит Брутом и его друзьями-республиканцами, что мстить за убитого поднялись его полководец Антоний и его приемный сын Цезарь Октавиан, что по Италии бушуют резня и конфискации, а Брут едет в Грецию собирать новое войско для борьбы за республику. Гораций был на распутье: социальное положение толкало его к цезарианцам, усвоенное в школе преклонение перед республикой — к Бруту. Он примкнул к Бруту, получил пост войскового трибуна в его армии, — высокая честь для 23-летнего безродного юноши! — а затем наступила катастрофа. В двухдневном бою при Филиппах в 42 г. до н. э. республиканцы были разгромлены, Брут бросился на меч, Гораций спасся бегством; тайком, едва не погибнув при кораблекрушении, он вернулся в Италию. Отца уже не было в живых, отцовская усадьба была конфискована, Гораций с трудом устроился на мелкую должность в казначействе и стал жить в Риме в кругу таких же бездольных и бездомных молодых литераторов, как и он, с ужасом глядя на то, что происходит вокруг. А вокруг бушевала гражданская война: на суше восстал город Перузия и был потоплен в крови, на море восстал Секст Помпей, сын Гнея, и с армией беглых рабов опустошал берега Италии. Казалось, что весь огромный мир потерял всякую опору и рушится в безумном све-

топреставлении. Среди этих впечатлений Гораций пишет свои самые отчаянные произведения — седьмой эпод:

Куда, куда вы валите, преступные,
Мечи в безумье выхватив?!
Неужто мало и полей, и волн морских
Залито кровью римскою?.. —

и шестнадцатый эпод — скорбные слова о том, что Рим обречен на самоубийственную гибель, и все, что можно сделать, — это бежать, чтобы найти где-нибудь на краю света сказочные Счастливые острова, до которых еще не достигло общее крушение:

Слушайте ж мудрый совет: подобно тому как фокейцы,
Проклявши город, всем народом кинули
Отчие нивы, дома, безжалостно храмы забросив,
Чтоб в них селились вепри, волки лютые, —
Так же бегите и вы, куда б ни несли ваши ноги,
Куда бы ветры вас ни гнали по морю!
Это ли вам по душе? Иль кто надоумит иначе?
К чему же медлить? В добрый час, отчаливай!..
(*Переводы А. Семенова-Тян-Шанского*)

Но Счастливые острова были мечтой, а жить приходилось в Риме, где власть крепко держал в руках Цезарь Октавиан (после битвы при Филиппах он поделил власть с Антонием: Антоний отправился наводить порядок на Востоке, Октавиан — в Риме). Гораций начинает присматриваться к этому человеку и с удивлением открывает за его разрушительной деятельностью созидательное начало. Осторожный, умный, расчетливый и гибкий, Октавиан именно в эти годы закладывал основу своего будущего могущества: на следующий год после Филиппов он был ужасом всего Рима, а десять лет спустя уже казался его спасителем и единственной надеждой. Разделив конфискованные земли богачей между армейской беднотой, он сплотил вокруг себя среднее сословие. Организовав отпор беглым рабам — пиратам Секста Помпея, он сплотил вокруг себя все слои рабовладельческого класса. Выступив против своего бывшего соправителя Антония, шедшего на Италию в союзе с египетской царицей Клеопатрой, он сплотил вокруг себя все свободное население Италии и западных провинций. Победа над Антонием при Акции в 31 г. до н. э. была представлена как победа Запада над Востоком, порядка над хаосом, римской республики над восточным деспотизмом. Гораций прославил эту победу в эподе 9 и в оде I, 37. Гораций уже несколько лет как познакомился, а потом подружился с Меценатом, советником Октавиана по дипломатическим и идеологическим вопросам, который собрал вокруг себя талантливейших из молодых римских поэтов во главе с Вергилием и Варием; Гораций уже получил от Меце-

ната в подарок сабинскую усадьбу, и она принесла ему материальный достаток и душевный покой; Гораций уже стал известным писателем, выпустив в 35 г. до н. э. первую книгу сатир, а около 30 г. — вторую книгу сатир и книгу эподов. Как и для всех его друзей, как и для большинства римского народа, Октавиан был для него спасителем отечества: в его лице для Горация не империя противостояла республике, а республика — анархии. Когда в 29 г. до н. э. Октавиан с торжеством возвращается с Востока в Рим, Гораций встречает его одой I, 2 — одой, которая начинается грозной картиной того, как гибнет римский народ, отвечая местью на месть за былые преступления, от времен Ромула до времен Цезаря, а кончается светлой надеждой на то, что теперь эта цепь самоистребительных возмездий наконец кончилась и мир и покой нисходит к римлянам в образе бога благоденствия Меркурия, воплотившегося в Октавиане.

С этих пор образ Октавиана (принявшего два года спустя почетное прозвище Августа) занимает прочное место в мировоззрении Горация. Как человек должен заботиться о золотой середине и равновесии в своей душе, так Август заботится о равновесии и порядке в Римском государстве, а бог Юпитер — во всем мироздании; «вторым после Юпитера» назван Август в оде I, 12, и победа его над хаосом гражданских войн уподобляется победе Юпитера над хаосом бунтующих Гигантов (III, 4). И как Ромул, основатель римского величия, после смерти стал богом, так и Август, восстановитель этого величия, будет причтен потомками к богам (III, 5). Возрождение римского величия — это прежде всего восстановление древней здоровой простоты и нравственности в самом римском обществе, а затем — восстановление могущества римского оружия, после стольких междоусобиц вновь двинутого для распространения римской славы до краев света. В первой идее находит завершение горациевская проповедь довольства малым, горациевское осуждение алчности и тщеславия; теперь оно иллюстрируется могучими образами древних пахарей-воинов (III, 6; II, 15), с которых призвано брать пример римское юношество (III, 2). Во второй идее находит выражение тревожное чувство пространства, звучащее в вечном горациевском нагромождении географических имен: огромный мир уже не пугает поэта, если до самых пределов он покорен римскому порядку. Обе эти идеи роднят Горация с официальной идеологической пропагандой августовской эпохи: Август тоже провозглашал возврат к древним республиканским доблестям, издавал законы против роскоши и разврата, обещал войны (так и не предпринятые) против парфян на Востоке и против британцев на Севере. Но было бы неправильно думать, что эти идеи были прямо подсказаны поэту августовской пропагандой: мы видели, как они естественно вытекали из всей системы мироощущения Горация. В этом и была особенность поэзии краткого литературного расцвета при Августе: ее творили поэты, выросшие в эпоху гражданских войн, идеи нарождаю-

щейся империи были не навязаны им, а выстраданы ими, и они воспевали монархические идеалы с республиканской искренностью и страстностью. Таков был и Гораций.

Три книги «Од», этот гимн торжеству порядка и равновесия в мироздании, в обществе и в человеческой душе, были изданы в 23 г. до н. э. Горацию было сорок два года. Он понимал, что это — вершина его творчества. Через три года он выпустил сборник посланий (нынешняя книга I), решив на этом проститься с поэзией. Сборник был задуман как последняя книга, с отречением от писательства в первых строках и с любопытным поэтическим автопортретом — в последних («сын отпущенника, я расправил крылья шире гнезда, полюбился лучшим римским вождям в войне и мире...»). Это было неожиданно, но логично. Ведь если цель поэзии — упорядочение мира и установление душевного равновесия, то теперь, когда мир упорядочен и душевное равновесие достигнуто, зачем нужна поэзия? Страсть к сочинительству — такая же опасная страсть, как и другие, и она тоже должна быть исторгнута из души. А кроме того, ведь всякий поэт имеет право (хотя и не всякий имеет решимость), написав свое лучшее, больше ничего не писать: лучше молчание, чем самоповторение. Гораций хотел доживать жизнь спокойно и бестревожно, прогуливаясь по сабинской усадьбе, погруженный в философские раздумья.

Но здесь и подстерегала его самая большая неожиданность. Стройная, с таким трудом созданная система взглядов вдруг оказалась несостоятельной в самом главном пункте. Гораций хотел с помощью Августа достигнуть независимости от мира и судьбы; и он достиг ее, но эта независимость от мира теперь обернулась зависимостью от Августа. Дело в том, что Август вовсе не был доволен тем, что лучший поэт его времени собирается в расцвете сил уйти на покой. Он твердо считал, что стихи пишутся не для таких малопонятных целей, как душевное равновесие, а для таких простых и ясных, как восхваление его, Августа, его политики и его времени. И он потребовал, чтобы Гораций продолжал заниматься своим делом, — потребовал деликатно, но настойчиво. Он предложил Горацию стать своим личным секретарем — Гораций отказался. Тогда он поручил Горацию написать гимн богам для величайшего празднества — «юбилейных игр» 17 г. до н. э.; и от этого поручения Гораций отказаться не мог. А потом он потребовал от Горация од в честь побед своих пасынков Тиберия и Друза над альпийскими народами, а потом потребовал послания к самому себе: «Знай, я недоволен, что в стольких произведениях такого рода ты не беседуешь прежде всего со мной. Или ты боишься, что потомки, увидев твою к нам близость, сочтут ее позором для тебя?» Империя начинала накладывать свою тяжелую руку на поэзию. Уход Горация в философию так и не состоялся.

Тяжела участь поэта, который хочет писать, и лишен этой возможности; но тяжела и участь поэта, который не хочет писать и должен

писать против воли. И юбилейный гимн, и оды 17—13 гг. до н. э., составившие отдельно изданную IV книгу од, написаны с прежним совершенным мастерством, язык и стих по-прежнему послушны каждому движению мысли поэта, но содержание их однообразно, построение прямолинейно и пышность холодна. Как будто для того, чтобы смягчить эту необходимость писать о предмете чужом и далеком, Гораций все чаще пишет о том, что ему всего дороже и ближе, — пишет стихи о стихах, стихи о поэзии. В IV книге этой теме посвящено больше од, чем в первых трех; в том послании, которое Гораций был вынужден адресовать Августу (II, 1), он говорит не о политике, как этого, вероятно, хотелось бы адресату, а о поэзии, как этого хочется ему самому; и в эти же последние годы своего творчества он пишет «Науку поэзии», свое поэтическое завещание, обращенное к младшим поэтам.

Слава Горация гремела. Когда он приезжал из своего сабинского поместья в шумный немилый Рим, на улицах показывали пальцами на этого невысокого, толстенького, седого, подслеповатого и вспыльчивого человека. Но Гораций все более чувствовал себя одиноким. Вергилий и Варий были в могиле, кругом шумело новое литературное поколение — молодые люди, не видавшие гражданских войн и республики, считавшие всевластие Августа чем-то само собой разумеющимся. Меценат, давно отстраненный Августом от дел, доживал жизнь в своих эсквилинских садах; измученный нервной болезнью, он терзался бессонницей и забывался недолгой дремотой лишь под плеск садовых фонтанов. Когда-то Гораций обещал мнительному другу умереть вместе с ним (II, 17): «Выступим, выступим с тобою вместе в путь последний, вместе, когда б ты его ни начал!» Меценат умер в сентябре 8 г. до н. э.; последними его словами Августу были: «О Горации Флакке помни, как обо мне!» Помнить пришлось недолго: через два месяца умер и Гораций. Его похоронили на Эсквилине рядом с Меценатом.

P. S. Это *вступительная статья к изданию Горация в русском переводе (М., 1970): я в нем перевел «Науку поэзии», а переводить оды не решился и только сильно отредактировал все старые переводы. Статья опиралась на недавние тогда работы Э. Френкеля (1957), Н. Коллинджа (1961) и особенно С. Коммеджера (1962), оттуда взяты некоторые примеры. О композиции «Науки поэзии», знаменитой своей прихотливостью, я написал две отдельные статьи (в сб. «Очерки истории римской литературной критики», М., 1961, и в «Вестнике древней истории», 1965, № 4). После них я навсегда остался в убеждении, что нет такого хаоса, в котором нельзя было бы найти порядок; с тем потом и работал всю жизнь над любым материалом.*

ОВИДИЙ, ИЛИ НАУКА ДОБРОТЫ

Публий Овидий Назон — поэт очень легкий и очень трудный. Он легкий потому, что речь его изящна и ясна, фразы и стихи текут естественно и непринужденно, а предметы его просты и доступны. Есть поэты, читая которых читатель чувствует: «Как это великолепно, я никогда не смог бы так сказать»; таков Вергилий. И есть поэты, над которыми читателю кажется: «Как это просто, я и сам бы сказал только так, а не иначе»; таков Овидий. Но в этой легкости кроется и его трудность. Рассказ Овидия льется так прозрачно и естественно, что мы перестаем видеть поэта и видим только предмет его рассказа. Овидий писал о легкой любви и о занимательной мифологии; и три эпохи европейской культуры принимали или отвергали его в зависимости от того, считали ли они, что любовь должна быть легкой, а мифология занимательной, или нет. Каково было отношение и к любви и к мифологии у самого Овидия — это казалось очевидным, и об этом не задумывались.

Средневековье чтило Овидия как наставника: рыцари и клирики учились светской обходительности по «Науке любви», отрешались от земных соблазнов с помощью «Лекарства от любви», размышляли о гармонии мироздания над «Метаморфозами». Возрождение, барокко, классицизм любили Овидия как развлекателя: их он тешил неистощимым запасом галантных любовных историй на эффектном фоне блистательного века героев и богов. Романтизм и за ним весь XIX век осудили Овидия как «риторического поэта»: в его любовных стихах они не нашли непосредственности истинного чувства, в его мифах — глубины эллинской веры, а без этого все творчество Овидия стало представляться лишь легкомысленным пустословием. Двадцатый век вновь реабилитировал многое в латинской литературе, он почувствовал, что в нашей современности больше точек сходства с римским миром, чем с эллинским, он по-новому увидел и полюбил и Вергилия, и Цицерона, и Тацита, но перед Овидием остановился. Его стали лучше понимать, но не стали больше любить: что-то в нем еще остается чужим для современного европейца.

Поэтому так неожиданно нелегко оказывается нащупать путь к пониманию поэзии Овидия — такой, казалось бы, несложной и доступной. Оно не дается сразу — по крайней мере три подступа нужно, чтобы сквозь блестящую поверхность стихов Овидия проникнуть в их глубину.

1

Первое, что естественно хочется современному человеку увидеть в стихах поэта, — это его душевный облик и жизненный путь. Мы давно

привыкли относиться к поэзии — по крайней мере к лирической — как к «исповеди сердца»: видеть в ней вернейший ключ к внутренней жизни поэта. А у Овидия в жизни были и безмятежная молодость, и загадочная катастрофа, и томительная казнь — долгие годы в ссылке.

Сам поэт, казалось бы, идет навстречу нашему интересу: он даже прямо сообщает нам свою автобиографию в стихах, связную и подробную («Скорбные элегии», IV, 10). Вот она, с небольшими сокращениями:

Тот я, кто некогда был любви певцом шаловливым.
  Слушай, потомство, и знай, чьи ты читаешь стихи.

Город родной мой — Сульмон, водой студеной обильный,
  Он в девяноста всего милях от Рима лежит.
Здесь я увидел свет (да будет время известно)
  В год, когда консулов двух гибель настигла в бою...
Не был первенцем я в семье: всего на двенадцать
  Месяцев раньше меня старший мой брат родился...
Брат, для словесных боев и для форума будто рожденный,
  Был к красноречью всегда склонен с мальчишеских лет,
Мне же с детства милей была небожителям служба,
  Муза к труду своему душу украдкой влекла.
Часто твердил мне отец: «Оставь никчемное дело!
  Вот пред тобою Гомер — много ль он нажил богатств?»
Не был я глух к отцовским словам: Геликон покидая,
  Превозмогая себя, прозой старался писать, —
Сами однако слова слагались в мерные строчки:
  Что ни пытаюсь сказать — все получается стих.
Год за годом меж тем проходили шагом неслышным,
  Следом за братом и я взрослую тогу надел...
Должности стал занимать, открытые для молодежи,
  Стал одним из троих тюрьмы блюдущих мужей.
В курию мне оставалось войти — но был не по силам
  Мне этот груз: предпочел узкую я полосу...
Звали Музы меня аонийские к мирным досугам,
  И самому мне всегда праздность по вкусу была.

Знаться с поэтами стал я в ту пору, и чтил их настолько,
  Что небожителем мне каждый казался певец...
Мне о любовном огне читал нередко Проперций —
  Нас равноправный союз дружбы надолго связал.
Слух мне однажды пленил Гораций, размерами щедрый
  Звон авзонийской струны, строй безупречных стихов.
Только видеть пришлось мне Марона, и Парка скупая
  Времени мне не дала дружбу с Тибуллом свести...
Младшими был я чтим не меньше, чем старшие мною:
  Долго известности ждать Музе моей не пришлось.
Юношеские стихи прочитал я публично впервые,
  Только лишь раз или два щеки успевши побрить.

Мой вдохновляла талант по всему воспетая Риму
  Женщина: ложное ей имя Коринны я дал...
Нежное сердце мое открыто для стрел Купидона
  Было, и всякий пустяк в трепет его приводил, —
Но и при этом, хоть я от малейшей вспыхивал искры,
  Все ж пересудами Рим имя мое не чернил...
Умер мой отец, не старый, оплаканный сыном;
  Следом за ним и мать я положил на костер.
Счастье и ей и ему, что вовремя смерть их настигла,
  И что до ссылки моей оба закрыли глаза.
Счастье и мне, что им при жизни я не доставил
  Горя, что им не пришлось видеть несчастным меня...

Лучшие годы уже прогнала, приблизившись, старость,
  И седину к волосам уж подмешала она...
Тут-то меня удалил на левый берег Эвксина,
  В Томы задетого мной Цезаря гневный приказ.
Этой причина беды даже слишком известна повсюду
  Незачем мне самому здесь показанья давать.
Как рассказать об измене друзей, о слугах зловредных?
  Многое вынести мне хуже, чем ссылка, пришлось.
Но воспротивился дух, не желая сдаваться несчастьям:
  Силы собрал и явил непобедимым себя. ..
Сколько есть звезд на невидимом нам и на видимом небе,
  Столько же вынес я бед на море и на земле...
В этом краю, где оружье звенит, облегчить я пытаюсь
  Песней, какою могу, скорбную участь мою:
Пусть тут нет никого, кто бы выслушал новые строки,
  Все-таки день скоротать мне помогают они.
Что же! За то, что я жив, что терплю все тяготы стойко,
  Что не постыла мне жизнь и треволненья ее,
Муза, спасибо тебе! Ибо ты утешенье приносишь,
  Отдых даешь от тревог, душу приходишь целить.. .
Ты, как немногим, дала мне при жизни громкое имя,
  Хоть и немало больших век наш поэтов родил.
Выше себя я ставил их всех, но многие вровень
  Ставили нас, и весь мир песни читает мои...
Славой моим ли стихам иль твоей любви я обязан,
  Ты благодарность мою, верный читатель, прими.

(*Перевод С. Ошерова*)

Овидий родился в 43 г. до н. э. Поэт недаром обозначает этот год кровавой перифразой. Рим уже около столетия терзали гражданские войны. Против сената, олигархически управлявшего римской республикой, выступали популярные полководцы, опираясь на войско и на толпу. В год рождения Овидия в союз против сената вступили Марк Антоний и молодой приемный сын только что убитого Юлия Цезаря —

Гай Октавиан. Небывалой резней богачей и знати они отметили свой приход к власти; в следующем году разгромили последних защитников сената — Брута и Кассия; потом, через десять лет, сошлись друг с другом в последней борьбе за единовластие; Антоний погиб, Октавиан вернулся в Рим, был восторженно встречен и сенатом и народом, истосковавшимися по гражданскому миру, отпраздновал триумф, объявил республику восстановленной, а для своей власти сохранил авторитетное звание «первого человека в государстве» и почетное имя Августа.

Овидию было четырнадцать лет в год триумфа Августа и шестнадцать в год «восстановления республики». Как раз в это время он справлял свое совершеннолетие — «надевал взрослую тогу». События минувших тревожных лет, по-видимому, прошли мимо него. Гражданский мир для него сразу стал чем-то самим собой разумеющимся — естественной обстановкой, позволяющей человеку жить в свое удовольствие, оставляя государственные заботы другим. Иначе смотрел на это отец Овидия. Он был из сословия всадников — людей богатых, но до самых последних лет не имевших доступа к политической карьере; теперь он мечтал о такой карьере хотя бы для сына. Овидию пришлось стать мелким полицейским чиновником, «триумвиром по уголовным делам», потом он занял место в судебной коллегии децемвиров. Теперь он мог надеяться получить звание квестора и войти в сенат; но тут его отвращение к политике наконец одержало верх над настойчивостью отца. Он отказался от дальнейшей карьеры — «сузил полосу», предпочел узкую красную полосу на всаднической тунике широкой сенатской полосе. С этих пор он жил в Риме частным человеком, занимаясь лишь тем, что доставляло ему удовольствие: словесностью и любовью.

Словесность была главным предметом образования молодых римлян из хорошего общества. Мальчиками они учились у «грамматика» — читали классических греческих писателей с комментариями по истории, географии, астрономии, но главным образом — по мифологии. Юношами они поступали в обучение к «ритору» для овладения красноречием: сперва упражнялись в пересказах, примерах, описаниях, сравнениях, потом переходили к декламациям — речам на вымышленные темы. Отец Овидия позаботился, чтобы сын его учился у лучших наставников в Риме, а затем даже совершил для пополнения образования поездку в Афины и Малую Азию («Письма с Понта», II, 10). Декламации в школе были двух видов — состязательные и увещательные; первые требовали доказательности, обращенной к разуму, вторые — убедительности, обращенной к чувству. Овидий решительно предпочитал вторые. Его старший товарищ, ритор Сенека (отец знаменитого философа), свидетельствует в своих воспоминаниях, что среди декламаторов Овидий был на отличном счету, и приводит по памяти отрывок из одной его декламации — о муже и жене, которые поклялись, что если один из них погибнет, то другой покончит с собой. От лица мужа Овидий произносил

здесь патетическую речь с прославлением любви: «Легче добьешься в любви конца, чем умеренности! Любящим ли соблюдать границы, обдумывать поступки, взвешивать слова? Так любят только старики!..»

Любовь была главным предметом внимания молодых людей овидиевского возраста. В Греции, а потом и в Риме давно сложился обычай, что лет до тридцати молодым людям давали перебеситься, а потом они женились и остепенялись. Именно таков мир комедий Менандра и Плавта, где комическим героем был юноша, устраивавший кутежи и гонявшийся за гетерами. Но ко времени Овидия этот юношеский период дозволенного беспутства стал постепенно затягиваться. Столетие гражданских войн поселило в молодежи страх и недоверие перед «взрослым» миром интриг и усобиц; куда приятнее было уйти в частную жизнь, в мир любви и дружбы. Этот мир со времен Плавта стал изящнее и культурнее: женщины в нем не были бессловесными рабынями мерзких сводников, а сами свободно располагали собой и своими желаниями, мужчины в нем из кабацких забулдыг превратились в салонных любезников, вместо буйных вспышек похоти мы видим здесь настоящие гражданские браки по любви, ничуть не менее долговечные, чем законные браки в высшем обществе. Для Овидия и его сверстников такой быт был бесконечно привлекателен. Старшее поколение, конечно, негодовало и говорило об упадке нравов. Отец Овидия нарочно поторопился женить сына, чтобы уберечь его от соблазнов, но из этого ничего не вышло: и первый, и второй брак Овидия был недолог, один раз по вине жены, другой раз — явно по вине самого Овидия. Он остался жить в этом полусвете, радостно повинуясь его законам: «Сердце мое вспыхивало от малейшей искры, но дурной молвы обо мне не ходило никогда».

Такова была жизнь многих сверстников Овидия; но только у Овидия она стала поэзией. Для этого нужна была еще одна составляющая величина, наименее поддающаяся научному определению, — поэтическое дарование. И оно оказалось у Овидия исключительно сильным. Именно как поэт «дарования», поэт «божьей милостью», прославился он на всю античность. Еще ребенком он заметил в себе дар к стихам («...что ни хотел я сказать прозою, стих выходил»), а юношей научился его использовать и больше доверял тем стихам, которые складывались у него сами, нежели тем, которые сочинялись по правилам. Не все были этим довольны: «Овидий не умел вовремя остановиться в удаче», «он знал свои недостатки, но любил их», — вспоминает Сенека; «Не он владел своим дарованием, а дарование владело им», — вторит Квинтилиан. Сенека рассказывает, как однажды друзья приступили к Овидию с просьбой вычеркнуть из своих стихов три не в меру изысканные строки, которые они укажут; Овидий согласился, но выговорил право не вычеркивать три свои самые любимые строки, которые он укажет. Сравнили оба списка — в них оказались одни и те же три стиха: один из «Любовных элегий» (II, 11, 10): «Страшен озлобленный Норд, страшен незлоби-

вый Нот», другой из «Науки любви» (II, 24): «Бык-получеловек и человек-полубык», третий нам неизвестен.

Впервые с чтением своих стихов Овидий выступил лет в восемнадцать — «раз или два лишь побрившись». Стихи его сразу были замечены, и он легко вошел в круг поэтов — тех самых, на которых, по его наивным словам, он смотрел, как на богов. Его ободрял ученый оратор Мессала, один из первых людей в государстве («Письма с Понта», II, 3); его другом стал Проперций, сам только что с шумным успехом вошедший в литературу; и хоть он не успел сблизиться с Тибуллом, но на смерть его в 19 г. до н. э. откликнулся трогательным стихотворением («Любовные элегии», III, 9).

Свое место в ряду римских поэтов Овидий называет точно: «Первым был Галл, вторым Тибулл, третьим Проперций, четвертым — я» («Скорбные элегии», IV, 10, 53—54). Это преемственность мастеров одного жанра: любовной элегии. Жанр этот был новым, даже новомодным; он сложился не в Греции, а в Риме, в том самом светском кругу, к которому так стремился Овидий, и был лучшим выразителем любовного этикета в этом кругу. Элегиями назывались стихотворения средней величины, объединявшиеся в циклы, посвященные возлюбленной поэта, скрытой под условным именем: Корнелий Галл воспевал свою Кифериду под именем Ликориды, Тибулл — Планию под именем Делии, Проперций — Гостию под именем Кинфии. Овидий вслед за ними воспевал свою героиню под именем Коринны; подлинного ее имени любознательные античные биографы установить не могли, и еще при жизни Овидия находились женщины, из тщеславия выдававшие себя за Коринну («Любовные элегии», II, 17, 29; ср. «Наука любви», III, 538); можно думать, что живого прототипа у Коринны и не было, и этот образ, вокруг которого любвеобильный поэт собрал весь свой опыт любовных чувств, вполне условен. Но все мотивы, которым полагалось быть в любовных элегиях, у Овидия налицо: и служение Амуру, и восторг при милости возлюбленной, и страдания от ее измен, и жалобы на всесилие золота, и гордая вера в вечность своих стихов. Первое издание «Любовных элегий» в пяти книгах (впоследствии сокращенное до трех) вышло в свет около 15 г. до н. э. и сразу принесло автору громкую славу. «Певец любви» стало нарицательным именем нашего поэта.

«Любовные элегии» были, так сказать, «практикой любви»; для полноты охвата нужно было еще написать «теорию любви» и «историю любви». «Историей любви» стала книга «Героиды», над которой Овидий начал работать, еще не кончив «Любовных элегий». Это цикл стихотворных посланий от лица мифологических героинь к покинувшим их возлюбленным: от Пенелопы к Одиссею, от Ариадны к Тесею и т. д. «Теорией любви» стала дидактическая поэма «Наука любви» в трех книгах: в первых двух — советы мужчинам, где найти, как завоевать, как удержать при себе возлюбленную; в третьей (может быть, добавлен-

ной немного позднее) — советы женщинам, как привлекать и обманывать мужчин. Приступая к «Науке любви», поэт попытал силы на дидактической поэме более традиционного типа — это «Средства для лица», стихотворное переложение прозаичнейших косметических рецептов (сохранился лишь отрывок); а после завершения «Науки любви» он написал добавление к ней — «Лекарство от любви», книгу советов, как избавиться от несчастной страсти. И в «Героидах», и в дидактических поэмах риторический опыт Овидия используется еще откровеннее, чем в «Любовных элегиях»: послания героинь близко напоминают те речи-увещания, которыми Овидий так увлекался в риторской школе, а план «Науки любви» представляет собой почти издевательскую копию обычной структуры риторического пособия: как отыскать доводы, как распределить и изложить их, как удержать их в памяти.

Когда Овидий начинал свои элегии, ему не было и двадцати лет; когда около 2 г. н. э. он заканчивал свою любовную трилогию, ему было уже сорок пять. «Наука любви» написана с подлинно юношеским изяществом, задором и блеском; однако на самом деле Овидий давно уже не был таким легкомысленным повесой, к каким он обращает свою поэму. Он женился в третий раз, на вдове из хорошего рода, и на этот раз был счастлив; у него росла дочь, которую он любил; дом его стоял в центре Рима, близ Капитолия, а загородный сад, где он писал стихи, — к северу от Рима, на берегу Тибра. Жил он хлебосольно, не зная счета друзьям, и пользовался любовью. По общему признанию, он был первым поэтом Рима: Вергилий, Гораций, Проперций были уже в могиле, а из остальных римских поэтов никто не мог и подумать равняться с Овидием. Кто критиковал Овидия за его легкомысленные темы, тот смолк после того, как он написал и поставил трагедию «Медея»: до нас она не дошла, но в течение нескольких веков считалась гордостью римской драматургии. Овидий находился в расцвете лет и в зените славы; пора было подумать и о том, чтобы достойными трудами заполнить остаток своей жизни.

Овидий задумал два таких труда: ученую поэму «Фасты» в двенадцати книгах и мифологическую поэму «Метаморфозы» в пятнадцати книгах. Слово «фасты» означает «календарь», «месяцеслов»: Овидий хотел написать по элегии на каждый из многочисленных римских календарных праздников, помянув таким образом всех национальных богов, героев, римские храмы, древние обряды — двенадцать книг для двенадцати месяцев календаря. Возрождение римской религиозной древности было одной из главных забот императора Августа; поэтому славословия ему и его предкам занимают в «Фастах» немало места. Слово «метаморфозы» означает «превращения»: под таким заглавием Овидий задумал написать целую мифологическую энциклопедию в стихах, в непрерывной связной последовательности пересказав более двухсот мифов, в каждом из которых кто-нибудь превращался в растение, жи-

вотное, реку или звезду; цепь этих превращений начиналась становлением космоса из хаоса и заканчивалась вознесением в сонм богов души Юлия Цезаря, а за нею, в недалеком будущем, и самого Августа — за их благодеяния римскому государству. Так пестрое содержание римских преданий в «Фастах» и греческих в «Метаморфозах» укладывалось в широкую раму ученого эпоса о причинах и началах всего, что есть в природе (в «Метаморфозах») и что есть в людских обычаях (в «Фастах»), — величественный замысел, исполнив который Овидий мог по праву притязать на бессмертную славу. Работа шла быстро: через семь лет у Овидия были уже готовы и ожидали лишь последней отделки первые шесть книг «Фастов» и все пятнадцать «Метаморфоз».

При Овидиевом отвращении к политике его восторженные славословия Августу могут показаться неожиданными и неискренними. Но это не так. Отстраняясь от общественных дел, Овидий нимало не думал «уходить в оппозицию» современности. Напротив, он принимал ее всецело и радостно: «Пусть другие радуются древности, а я поздравляю себя с тем, что рожден лишь теперь: наше время по душе мне...» — писал он в «Науке любви» (III, 121—122) и тут же пояснял причины этого: «... потому что прежняя грубость нравов сменилась теперь изящной обходительностью». Овидий представляет себе путь человечества как все большее вытеснение вещественных ценностей духовными: раньше ценились сила и богатство, а теперь красивый вид и любезный разговор. Вершина этого одухотворения жизни — поэзия, и Овидий гордится, что рожден поэтом. Но, конечно, все эти духовные блага становятся возможны и доступны лишь тогда, когда кто-то питает и ограждает пользующийся ими мир, заботится и о силе и о богатстве Рима. Заботу эту принимает на себя Август — и поэтому нет таких похвал, каких бы он не заслуживал. Август дает возможность поэту творить, поэт увековечивает имя Августа в своих стихах, и все это делается во славу дорогой обоим римской современности.

Так смотрел на вещи Овидий, но иначе смотрел на них сам Август. Тот любовный быт римского света и полусвета, которым так наслаждался Овидий, казался Августу нездоровым и тревожным явлением. Август рассчитывал оздоровить и укрепить римское правящее сословие притоком «новых людей» из средних сословий, а получалось наоборот: в меньшей своей части средние сословия усваивали образ жизни столичного света (как сам Овидий), в большей своей части — завистливо роптали против упадка нравов и растущего разврата в столице. Август уже не раз издавал законы о нравственности, крепившие брак, семью и древнюю строгость нравов; но законы эти оставались безрезультатны. Для Августа это было особенно деликатной заботой, потому что собственная его семейная жизнь была открыта многим нареканиям: в молодости он слыл развратником, сменил трех жен, детей не имел, кроме одной дочери, родственников и родственниц по многу раз женил и

разводил из политических соображений, и о поведении их ходили самые дурные слухи. Слухи эти были политическим оружием: император был стар, и в глухой придворной борьбе решался вопрос, из какого рода будет его преемник: из Юлиев, родственников его дочери, или из Клавдиев, родственников его жены. В этой борьбе одолели Клавдии — одолели потому, что им удалось громкими скандалами скомпрометировать дочь императора Юлию Старшую (сверстницу Овидия) и внучку императора Юлию Младшую (годившуюся Овидию в дочери). Во 2 г. до н. э., когда Овидий приступал к «Науке любви», Август был вынужден отправить в ссылку Юлию Старшую; в 8 г. н. э., когда Овидий кончал «Метаморфозы», Август отправил в ссылку Юлию Младшую. И в том же году неожиданно для всего Рима, и в первую очередь для самого поэта, в еще более далекую и суровую ссылку был отправлен Овидий.

Общую логику этих событий нетрудно восстановить. Юлия Младшая была обличена в разврате и прелюбодеянии; чтобы выдержать свою роль блюстителя строгих нравов, императору пришлось примерно наказать ее в назидание обществу. Но этот скандал ложился пятном (и уже не первым) на императорскую семью; чтобы смягчить такое впечатление, императору удобнее всего было сделать вид, что речь идет не о конкретном случае, а о всеобщем нравственном упадке, все более открыто погубляющем римское общество. Овидий, автор «Науки любви», был самым выразительным воплощением этой пагубы; он и оказался козлом отпущения, призванным отвлечь внимание от происшествия в императорском доме. Зато гораздо труднее восстановить, какова была официальная мотивировка ссылки Овидия: в своих стихотворных жалобах поэт выражался очень осторожно и старался не бередить Августовых ран. Овидию вменялись «две вины: стихи и проступок» («Скорбные элегии», II, 207). «Стихи» — это, конечно, «Наука любви»; «проступок» остается для нас таинственным. Очевидно, поэт был обвинен в недонесении о каком-то случайно ему известном дурном деле, близко касавшемся императора, — может быть, о прелюбодеянии Юлии Младшей. Но и «стихи» и «проступок» были не причиной, а только поводом для репрессии, рассчитанной на широкий резонанс, — это видно из непомерно тяжелого наказания, которому подвергся Овидий.

Собственно, это была еще смягченная форма наказания: не «изгнание», а «высылка»; Овидий не лишался гражданских и имущественных прав, ему лишь было предписано место жительства на дальней окраине империи — в городе Томы на берегу Черного моря (нынешняя Констанца в Румынии). Но и это было катастрофой для столичного поэта. Он считал себя погибшим; в отчаянии он бросил в огонь почти законченные «Метаморфозы», и поэму удалось потом восстановить лишь по спискам, оставшимся у друзей. Книги его были изъяты из библиотек, друзья отшатнулись, денежные дела запутались, рабы были неверны; свой отъезд

из Рима он изображает в самых трагических красках. Был декабрь 8 г. н. э., зимнее плавание по Средиземному морю было опасно, корабль чуть не погиб в бурю; Овидий переждал зиму в Греции, по суше пересек Фракию, с трудом перебрался через снежные Балканы и весной 9 г. добрался до места своей ссылки.

Томы были маленьким греческим городком, лишь номинально подчиненным далекому римскому наместнику. По-латыни в городе не говорил никто; большинство горожан составляли варвары и сарматы, буйные и драчливые, меньшинство — греки, давно перенявшие и варварский выговор, и варварскую одежду. Климат был суров — суровее, чем сейчас: каждую зиму Дунай покрывался твердым льдом. За Дунаем жили кочевые и полукочевые скифы и дакийцы; при каждом удобном случае они нападали, опустошали окрестность, подступали к самым стенам Томов, и стрелы их падали на городские улицы. Связь с остальным миром едва поддерживалась: только летом греческие корабли приносили слухи о том, что происходило в Риме и в провинциях. Словом, трудно было найти бóльшую противоположность тому миру светского изящества и обходительности, в котором Овидий прожил всю жизнь.

Еще по дороге в ссылку Овидию случилось пережить неожиданное: во время бури в Ионийском море, когда кораблю грозила гибель, он поймал себя на том, что в голове его опять складываются стихи («Скорбные элегии», I, 11). Он был так уверен, что в разлуке с Римом никакая поэзия для него невозможна, что это ощущение поразило его, как чудо. С этих пор поэзия стала для него единственной душевной опорой. Еще не доехав до места, из Фракии он посылает в Рим 11 стихотворений, написанных в пути, — первую книгу «Скорбных элегий». Едва устроившись в Томах, он принимается писать длинное, до мелочей продуманное стихотворное послание к Августу с покаянием, самооправданием и мольбой о снисхождении, — оно составило вторую книгу «Скорбных элегий». После этого он пишет по книге ежегодно, стараясь закончить работу к весне, чтобы с летней навигацией отправить сочинение в Рим: так в 10-м, 11-м и 12 гг. н. э. были закончены III, IV и V книги «Скорбных элегий». Содержание их однообразно: жалобы на судьбу, патетические описания ужасов изгнания, покаянное раболепие перед Августом, просьбы к друзьям и к жене о заступничестве, воспоминания о прошлом. Настроение в них близко к отчаянию: поэт с отвращением сторонится окружающего его варварского мира, хворает в непривычном климате, боится смерти и скифского плена. Язык и стих в них гораздо небрежнее, чем раньше: видно, что писались они наспех, чтобы дать выход душевному смятению.

«Скорбные элегии» охватывают не все написанное Овидием в эти годы. Они часто написаны в форме посланий, но адресаты в них не названы: поэт боялся навлечь на друзей неприятности. Послания с именными обращениями он не включал в книги и отправлял адресатам с

отдельными оказиями. Лишь по окончании пяти книг «Скорбных элегий», уверясь в том, что друзья в безопасности, в 13 г. н. э. Овидий собрал эти послания в трех книгах и опубликовал их как бы в виде приложения под заглавием «Письма с Понта» (IV книга «Писем» была собрана и издана уже посмертно). Эти стихи, таким образом, мыслились как менее «литературные», более «домашние». Поэтому в них еще однообразней темы и небрежней стих; но поэтому же в них неожиданно слабее пафос отчаяния — Овидий словно позволяет себе примириться со своей участью, признать, что и в дурном крае есть хорошие люди, пересказать будто бы услышанный от скифов рассказ об Оресте и Пиладе («истинная дружба трогает даже дикие сердца!») и, забыв свои же слова об отвращении к местному варварскому языку, похвастаться тем, что он сочинил на гетском языке стихи в честь Августа и изумленные горожане за это увенчали его лавровым венком («Письма с Понта», IV, 13, ср. IV, 9; III, 2; III, 7; IV, 14). Природное жизнелюбие взяло верх над отчаянием: старый поэт вновь почувствовал вкус к литературным экспериментам. Он пишет темную и ученую инвективу «Ибис», полную замысловатых проклятий; он начинает новую поэму «Наука рыболовства» с описанием черноморских рыб; наконец, он снова берется за давно оставленный труд — незаконченные «Фасты».

Переработка «Фастов» связывалась для поэта с последней надеждой на возвращение из ссылки. Дряхлый Август умер в 14 г. н. э.; были слухи, что в последнее время он смягчился к Овидию, но теперь это было все равно: преемник Августа Тиберий, мрачный и строгий политик, был неумолим. Однако у Тиберия был приемный сын Германик, молодой полководец, славившийся благородством и вкусом, самый популярный человек во всем правящем доме; он сам писал стихи и не мог не чтить Овидия. В 18 г. н. э. Германик должен был ехать в восточные области Римской империи (к которым относилась и Овидиева Фракия), и Овидий хотел поднести ему «Фасты» с посвящением. Посвящение было уже написано и вставлено в начало поэмы, но закончить работу Овидий не успел. Ему было уже шестьдесят лет, ссылка изнурила его; в конце 17-го или начале 18 г. н. э. он умер. Его похоронили в Томах; а молва о «гробнице Овидия», которую искали то здесь, то там, ходила по придунайскому Черноморью еще в пушкинские времена.

2

Мы проследили жизнь Овидия по его стихам, и мы видим: стихи эти дают нам внешнюю биографию поэта и почти не дают внутренней биографии, «истории его души». Мы узнаем, что молодой Овидий был влюблен, но не находим неповторимых примет его любви: его «Любовные элегии» описывают только те подробности чувства, которые были

знакомы каждому (см. II, 1, 7—10). Мы узнаем, что старый Овидий был сослан, но с трудом выискиваем в его описаниях ссылки такие подробности, которые приложимы только к Томам и ни к какому другому северному месту. Нет, Овидий не искал в своих стихах индивидуального: он искал условного и для того, чтобы изобразить это условное, использовал все свое словесное мастерство. Исследование этого словесного мастерства — второй наш подступ к поэзии Овидия.

Не надо забывать, что условного в поэзии всегда больше, чем индивидуального: что кажется современникам живым и личным, то через сто или тысячу лет видится лишь новой условностью взамен старой — будь то образ поэта-трибуна, разочарованного страдальца или пылкого влюбленного. Так, образ влюбленного юноши, для которого любовь — все, а остальное — ничто, как раз и был при Овидии такой новой условностью, утверждавшейся в римской литературе. Зародился этот образ в эллинистической поэзии, а в Рим его впервые перенесли поэты поколения, предшествовавшего Овидию, — Катулл и его современники. Переплавить опыт своих личных чувств в объективный лирический образ — такова была задача, с которой Катулл справлялся еще с трудом (именно непереплавленными кусками его переживаний и восхищаются читатели наших дней), а Корнелий Галл и Тибулл с Проперцием — все более и более полно и успешно. Овидий был завершителем этого процесса превращения римской любовной элегии из субъективного жанра в объективный: ощущение личного опыта настолько исчезает из его стихов, что, как мы видели, уже современники не были уверены, существовала на самом деле его Коринна или нет.

Чтобы оценить особенности этой объективной манеры Овидия, посмотрим на две его элегии из числа самых знаменитых. Вот самая любовная из «Любовных элегий» — I, 5, свидание с Коринной:

Жарко было в тот день, а время уж близилось к полдню;
Поразморило меня, и на постель я прилег.
Ставня одна лишь закрыта была, другая — открыта,
Так что была полутень в комнате, словно в лесу, —
Мягкий, мерцающий свет, как в час перед самым закатом
Иль когда ночь отошла, но не возник еще день.
Мил такой полумрак для девушек скромного нрава —
В нем их опасливый стыд нужный находит приют.
Тут Коринна вошла в распоясанной легкой рубашке,
По белоснежным плечам пряди спадали волос.
В спальню входила такой, по преданию, Семирамида
Или Лаида, любовь знавшая многих мужей...
Легкую ткань я сорвал, хоть тонкая мало мешала, —
Скромница из-за нее все же боролась со мной.
Только боролась — как те, кто своей не желают победы;
Вскоре, себе изменив, другу сдалась без труда.
И показалась она перед взором моим обнаженной —

Мне в безупречной красе тело явилось ее.
Что я за плечи ласкал! к каким рукам прикасался!
Как были груди полны! только б их страстно сжимать!
Как был сладок живот под ее совершенною грудью!
Стан так пышен и прям, юное крепко бедро!
Стоит ли перечислять?.. Все было восторга достойно.
Тело нагое ее я к своему прижимал...
Прочее — знает любой. Уснули усталые вместе...
О, проходили бы так чаще полудни мои!

(*Перевод С. Шервинского*)

Поэт нового времени непременно сосредоточился бы здесь на двух сменяющих друг друга душевных состояниях — томительном ожидании и радостном обладании. У Овидия нет ни того, ни другого, о своих чувствах он вообще ничего не говорит; появление Коринны кажется неожиданным, любовная борьба — тоже. Вместо ожидания здесь описание комнаты, полдня и полумрака, заканчивающееся словами о «девушках скромного нрава»: не о Коринне здесь речь, а о девушках вообще. Вместо вожделения здесь — описание обнаженной Коринны (в строгой последовательности «сверху вниз», от головы к ногам, которая станет канонической у подражателей Овидия): не влечение здесь говорит, а любующееся созерцание. Поэт все время смотрит на происходящее со стороны — сперва на себя, потом на Коринну; он сам для себя лишь один из персонажей созерцаемой сцены. Только в концовке, в заключительном восклицании, описанная сцена приобретает эмоциональную окраску («чаще бы мне такие полдни!»): «я» рассказчика и «я» действователя совмещаются.

Вот другой пример: самая скорбная из «Скорбных элегий», описание последней ночи перед отъездом в ссылку (I, 3):

Только представлю себе той ночи печальнейший образ,
Той, что в Риме была ночью последней моей,
Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался,
Даже сейчас у меня капают слезы из глаз.
День приближался уже, в который Цезарь назначил
Мне за последний предел милой Авсонии плыть.
Чтоб изготовиться в путь, ни сил, ни часов не хватало;
Все отупело во мне, закоченела душа...
Я помертвел, как тот, кто, молнией Зевса сраженный,
Жив, но не знает и сам, жив он еще или мертв...
Плакала горше, чем я, жена, меня обнимая,
Ливнем слезы лились по неповинным щекам...
Всюду, куда ни взгляни, раздавались рыданья и стоны,
Будто бы дом голосил на погребеньи моем...
Если великий пример применим к ничтожному делу, —
Троя такою была в день разрушенья ее.

Но и людей и собак голоса понемногу притихли,
И уж луна в небесах ночи коней погнала.
Я поглядел на нее, а потом и на тот Капитолий,
Чья не на пользу стена с домом сомкнулась моим.
«Вышние силы! — сказал я, — чья в этих палатах обитель...
Вы, с кем я расстаюсь, — вам поклоненье мое!
Пусть я поздно берусь за щит, когда уже ранен, —
Все же изгнанья позор, боги, снимите с меня!
Сыну небес, я молю, скажите, что впал я в ошибку,
Чтобы вину он мою за преступленье не счел.
То, что ведомо вам, пусть услышит меня покаравший:
Умилосердится он — горе смогу я избыть».

Так я всевышних молил; жена молила их дольше,
Горьких рыданий ее всхлипы мешали словам.
К Ларам невнявшим она, распустив волоса, припадала,
Губы касались, дрожа, стывшей алтарной золы...
А торопливая ночь не давала времени медлить:
Вниз от вершины небес нимфа аркадская шла...
Сколько я раз говорил поспешавшим: «К чему торопиться?
Вдумайтесь только: куда нам и откуда спешить?»
Сколько я раз себе лгал, что вот уже твердо назначен
Благоприятнейший час для отправления в путь!
Трижды ступил на порог я и трижды вернулся, — казалось,
Ноги в согласье с душой медлили сами идти.
Сколько я раз, простившись, опять разговаривал долго,
И уж совсем уходя, снова своих целовал!
Дав порученье, его повторял; желал обмануться,
В каждом предмете хотел видеть возврата залог.
И наконец: «Что спешить? — говорю. — Я в Скифию выслан,
Должен покинуть я Рим — медля, я прав, и вдвойне!
Я от супруги живой живым отторгаюсь навеки,
Дом оставляю и всех близких своих и друзей...
Можно еще их обнять — хоть раз! быть может, последний:
Я упустить не хочу мне остающийся час».

Медлить больше нельзя. Прерываю речь на полслове;
Всех, кто так дорог душе, долго в объятьях держу.
А между тем, как еще мы прощались и плакали, в небе,
Мне роковая звезда, ярко денница зажглась.
Словно я надвое рвусь, словно часть себя покидаю,
Словно бы кто обрубил бедное тело мое!
Метий мучился так, когда ему за измену
Кони мстили, стремя в разные стороны бег.
Стоны и вопли меж тем моих раздаются домашних,
И в обнаженную грудь руки печальные бьют.
Вот и супруга, вися на плечах уходящего, слезы
Перемешала свои с горечью слез, говоря:

«Нет, не отнимут тебя! Мы вместе отправимся, вместе!
Я за тобою пойду ссыльного ссыльной женой...
С родины гонит тебя разгневанный Цезарь, меня же
Гонит любовь, и любовь — Цезарем будет моим!»
Были попытки ее повторением прежних попыток,
И покорилась едва мысли о пользе она.

Вышел я так, что, казалось, меня хоронить выносили:
Грязен, растрепан я был, волос небритый торчал.
Мне говорили потом, что, света не взвидя от горя,
Полуживая, в тот миг рухнула на пол жена.
А как очнулась она, с волосами, покрытыми пылью,
В чувства придя наконец, с плит ледяных поднялась,
Стала рыдать о себе, о своих опустевших Пенатах,
Был, что ни миг, на устах силою отнятый муж...
Смерти хотела она, ожидала от смерти покоя,
Но удержалась, решив жизнь продолжать для меня.
Пусть живет для меня, раз так уже судьбы судили,
Пусть мне силы крепит верной помогой своей.

(*Перевод С. Шервинского*)

Первое, что здесь бросается в глаза — это что в элегии говорится не столько о чувствах, которые испытывал поэт, сколько о словах, которые он говорил и слышал; в ста строках элегии вместились целых три монолога: речь поэта к капитолийским богам, речь поэта к самому себе («Зачем я спешу?..»), речь жены к поэту. То, что слышал поэт, подкрепляется тем, что он видел: дважды описывается, как плачет жена, обнимая мужа, дважды описывается, как простирается она перед пенатами, и даже когда нужно найти слова для решающего момента — поэт выходит из дому в свой последний путь, — то это показано не как-нибудь иначе, а именно через описание внешности: «Я выхожу... неопрятный, спустив космы на мрачное лицо...» — даже здесь он как бы смотрит на себя со стороны. Самую середину стихотворения занимает описание душевных колебаний поэта: здесь ему приходится говорить и о чувствах своих, но недаром он дважды повторяет: «лгал я себе», «обманывал я себя» — он знает истинную цену своим словам и чувствам, он не переживает их заново, сочиняя элегию, а смотрит на них со стороны. Но вот дважды, в начале и в конце прощания, страданье поэта достигает предела. Что делает Овидий? Он пишет: «Грудь моя цепенела долгою медленностью...» — и сразу добавляет: «Так цепенеет человек, пораженный молнией Юпитера»; он пишет: «Я разрываюсь, словно лишаюсь членов собственного тела...» — и тотчас продолжает: «Так страдал когда-то изменник Метт Фуфетий, когда его казнили, разрывая меж двух колесниц». Даже здесь, где сильнее всего прорывается у Овидия личное чувство, он спешит как можно скорее превратить его в общедоступное сравнение и общеизвестное предание. И все эти частицы воспоминаний, из которых складывает-

ся последняя ночь в Риме, располагаются в элегии не в эмоциональном беспорядке, а в хорошо продуманной последовательности, расчленены почти по часам: «...по небу уже двигалась луна», «...с неба уже стала клониться Медведица», «...на небе уже явилась утренняя звезда». Опять мы видим: там, где поэт нового времени поспешил бы лирически раскрыться нашему сердцу, античный поэт предлагает драматическое зрелище для наших глаз.

Если Овидий умеет так отстраниться от самого себя, что его влюбленное и страдающее «я» видится ему лишь одной из многих действующих в его поэтическом мире фигур, то нет ничего удивительного, что взгляд его то и дело покидает этого лирического героя, чтобы остановиться на какой-нибудь другой фигуре или детали обстановки. У Тибулла и Проперция этого не было: влюбленный герой и там оказывается в разных ситуациях, но разнообразие ситуаций лишь оттеняет единство и неизменность его чувства. У Овидия, напротив, единство чувства служит лишь оттеняющим фоном, а разнообразие ситуаций — главным предметом изображения. Он перебирает всех традиционных персонажей, все традиционное мотивы элегического жанра, и каждый разрабатывает в отдельной элегии: свидание (I, 5), разлучение (I, 13), письмо (I, 11—12), подарок (II, 15); муж подруги (II, 19; III, 4), любовник подруги (III, 8), раб (II, 2—3), рабыня (II, 7—8), запертая дверь (I, 6); у подруги умер ручной попугай (II, 6), она опалила волосы (I, 14), она сделала аборт (II, 13—14); вот она в деревне, и он спешит к ней (III, 6), вот он сам в деревне и зовет ее к себе (II, 10) и т. д. — целая энциклопедия светской любви. Современному читателю, может быть, хотелось бы восстановить по этим элегиям какую-то связную историю любви, пусть вымышленной, — ухаживание, успех, превратности, охлаждение, разрыв, — но Овидий решительно этому противится: он словно нарочно перетасовывает элегии в своем сборнике так, чтобы всякая фабульная связь между ними терялась и каждый эпизод выступал замкнуто, не требуя оглядки на остальные.

Зато из каждого выделенного мотива Овидий извлекает все что возможно и невозможно, поражая читателя своей неистощимой изобретательностью. Каждая возникающая ассоциация разрабатывается им до предела, теряя под конец всякую связь с поводом, ее породившим. Вот элегия на смерть ручного попугая Коринны (II, 6): она написана по образцу знаменитого стихотворения Катулла на смерть воробушка Лесбии и полна такими же гиперболическими ламентациями. Но у Катулла это был маленький стишок в восемнадцать коротких строк, а у Овидия получилась элегия в шестьдесят два стиха; у Катулла две трети стихотворения посвящены возлюбленной поэта, которая забавлялась с воробушком, пока он был жив, и плакала над ним, когда он умер, у Овидия же хозяйка попугая упоминается лишь мимоходом. Зато с красочными подробностями описывается погребальное шествие рыдающих птиц

в начале стихотворения и птичий рай, уготованный почившему, в конце стихотворения. Вот элегия перед запертой дверью возлюбленной (I, 6): она написана в подражание одной из элегий Тибулла (I, 2). Но у Тибулла дверь — лишь повод для лирических размышлений поэта о том, что Делия ему дороже всего, и Венеру он чтит превыше всего; дверь упоминается лишь в зачине, дальше она поэту уже не нужна. А у Овидия дверь и стерегущий ее привратник — в центре внимания от первой до последней строки: дверь мокра от слез влюбленного героя, дверь могла бы отвориться ему лишь на самую малость — так он исхудал от любви, привратник, верно, забыл, как поэт когда-то заступился за него перед хозяйкой, привратник, верно, сам спит с подружкой, и нет ему дела до других влюбленных, и т. д. Таков Овидий: он пренебрегает легкими направлениями развития лирической темы и зато со вкусом углубляется в самые трудные.

Овидий недаром учился риторике. Первое, чему учила эта наука, было умение находить, что можно сказать о любом заданном предмете. Для этого говорящий мысленно расчленял предмет на его элементы или качества и о каждом из них говорил по отдельности. Так поступает и Овидий. Вот его элегия на тему «всякая женщина привлекательна для меня» (II, 4). Чем привлекательна? Или красотой, или умом. На что разлагается понятие «красота»? Это юность, цвет волос, цвет кожи, телосложение, рост, подвижность. На что разлагается понятие «ум»? Это умение петь, плясать, умение ценить поэта, образованность. Все эти мотивы и перечисляет Овидий: «...меня влечет и юная и зрелая, и темноволосая и светловолосая» и т. д. Но в какой последовательности их перечислять? Если точно по порядку, это будет скучно, если без всякого порядка, это будет хаотично. Овидий выходит из положения замечательно просто: он перечисляет эти мотивы в аккуратном обратном порядке, сзади наперед, от «образованности» до «красоты и ума», лишь один раз нарушив эту последовательность для сцепления рядов «ума» и «красоты». А чтобы отвести внимание от этой закономерности, Овидий ставит в начале своего перечня расчленение по другому признаку: «...и стыдливая, и смелая, и строгая...», дальнейшего развития не получающее. Пусть читатель перечтет элегию II, 4, и он оценит мастерство Овидия.

Вершина овидиевского искусства в разработке членения мотивов — его «Героиды». В пятнадцати посланиях здесь ситуация одна и та же: покинутая пишет покинувшему. Ситуация порождает три группы мотивов: для настоящего, прошедшего и будущего. *Настоящее*: разлука («ты меня покинул», «я в исступлении»), любовь («ты клялся мне в верности», «я заслужила эту верность»), ревность («не к другой ли ты уехал?», «конечно, к другой!»). *Прошлое*: сожаление («как хорошо мне было до тебя!», «зачем я тебя узнала?»), вина («конечно, это я сама полюбила тебя», «но как же было иначе?»), судьба («несчастен был наш

союз!»). *Будущее*: для соперницы («разве она лучше меня?», «нет, не лучше!»), для себя («теперь я умру», «и над могилой моей напишут о моей доле»), для возлюбленного («жалкую славу ты заслужишь этим!», «спроси любого, любой подтвердит»). *Сумма*: «вернись, вернись ко мне!». Эти восемнадцать мотивов повторяются во всех посланиях книги, создавая ее единство; а умение Овидия каждый раз по-новому иной мотив усилить, а иной приглушить, в зависимости от особенностей ситуации и характера героини, обеспечивает ее разнообразие. Нарочно обречь себя на самоповторение и все-таки ни разу не повториться — в этом весь Овидий.

Но мало расчленить материал на мотивы: нужно еще выразительно подать их, сообщив каждому важность и значительность. Для этого риторика знала безотказное средство — аналогию, систему примеров. Аналогии могли браться из природы, из быта, из мифа. Одна из самых изящных любовных элегий (I, 13) — обращение поэта к заре, которая будит отдыхающих любовников. Начальная часть элегии развивает аналогии из быта: «Ты не только нас тревожишь, ты несешь заботы и моряку, и путнику, и воину, и пахарю, и школьнику, и судье, и женщинам за пряжей» (тем, кто в пути, кто вдали, кто в городе, кто в доме, — перспектива строго выдержана); заключительная часть развивает аналогии из мифа: поэт попрекает зарю за ее сына Мемнона, за ее любовника Кефала, за ее старого мужа Тифона, поминает для сравнения любовь Луны к Эндимиону и для заключения — любовь Зевса к Алкмене, матери Геракла, для которой он отменил зарю и удвоил ночь; кончается элегия эффектным стыком этих двух рядов: «...и вот заря покраснела, словно от стыда» (это Заря-богиня, лицо мифологическое), «...однако ничуть не замедлила восхода солнца» (это уже заря с маленькой буквы, явление природы). Здесь аналогии нанизаны с предельной упорядоченностью; а в элегии I, 15 они рассыпаны, казалось бы, с предельной беспорядочностью, но оттого не менее выразительны. Тема элегии — вечность поэзии. Овидий перечисляет великих поэтов и каждого определяет двумя (чаще всего двумя) образами: Гомер вечен, как гора и море, Гесиод — как труд землепашца и виноградаря, Каллимах хорош не дарованием, так мастерством, вечен Софокл, певец мифов, и Арат, певец мироздания, жив Менандр с его образами ловкого раба и злого отца, злой сводни и хитрой гетеры (здесь не два, а четыре образа: это поворотное место, дальше пойдет речь уже не о греках, а о римлянах), Энний с Акцием хороши не мастерством, так дарованием, вечен Варрон, певец мифов, и Лукреций, певец мироздания, велик Вергилий с пастбищами, нивами и битвами трех его произведений, вечен Тибулл, как лук любви и факел любви, славен Галл на Западе и на Востоке; поэзия вечнее, чем природа и человек (скала и сошник), выше, чем война и мир (пыль битв и ложь тяжб), достойнее, чем власть и богатство (триумфы царей и золотоносные реки).

Так приметы всего мира вмещает в себя поэзия, а всю поэзию вмещает в себя одно стихотворение Овидия, в котором нет и пятидесяти строк.

Чтобы не заблудиться в этом мире ассоциаций, сгрудившихся воедино, нужна исключительная четкость слова и мысли. У Овидия она есть. Его любимый стих — элегический размер, двустишия из гексаметра (стих подлиннее) и пентаметра (стих покороче), и в каждое полустишие точно укладывается фраза или пара фраз, сколько бы содержания ни было в них втиснуто; из таких двустиший, как из камешков мозаики, выкладывает Овидий самые сложные свои композиционные узоры. Его любимые стилистические приемы — параллелизм и антитеза; с их помощью поэт чеканит свои броские афористические сентенции, где каждое слово на счету: «Бык-получеловек и человек-полубык», «Все спешат посмотреть и спешат, чтоб на них посмотрели», «Цепь я носил, не стыдясь, ныне стыжусь, что носил», и пр. Если можно складно выразить мысль на несколько ладов, Овидий не откажет себе в удовольствии перепробовать все способы подряд; последим за течением речи в «Науке любви» и мы увидим: двустишия, движущие рассказ, держащие аргументацию, располагаются через два, через три, через четыре друг от друга, а промежутки заняты их вариациями, в которых те же мысли сказаны иными словами и в иных сочетаниях.

Именно сочетания слов, а не отдельные слова — истинное царство овидиевского таланта. Иные поэты, как Вергилий, кладут великие труды, чтобы к каждому месту подобрать свое особенное слово, точное до неожиданности, целиком и без пояснений выражающее нужную мысль. Овидий не таков: он с легким сердцем берет для своей мысли первое попавшееся слово, потому что знает — для каждого слова можно построить такой контекст, в котором это слово получит то значение, которое ему нужно. А если такой контекст потребует двадцати стихов там, где Вергилий обошелся бы двумя, — что за беда? разве трудно Овидию написать двадцать лишних стихов? Это отношение к языку возможно у Овидия потому, что он — младший среди поэтов-современников, он не должен сам создавать латинский поэтический язык, а может получить его готовым из рук Вергилия, Горация, Тибулла; и когда он строит свои многоэтажные лирические контексты, он то и дело вставляет в них готовые словосочетания и обороты из Вергилия, из Горация, из Тибулла, а то и из собственных ранних стихов, чтобы они подсказали читателю нужные смысловые ассоциации. Словесное богатство уже нажито римской поэзией — теперь забота о том, чтобы красиво его истратить; в этом ощущении мы узнаем Овидия, который ведь точно так же относился и к денежному богатству, скопленному его предками-всадниками.

Если для действенности каждого слова Овидию нужен контекст, а для действенности этого контекста — еще более широкий контекст, то не приходится удивляться, что произведения Овидия разбухают почти на глазах. Тибулл посвятил своей Делии одну книгу элегий, Проперций

Кинфии — тоже одну книгу элегий (остальные добавились потом), Овидий посвящает своей Коринне сразу целых пять книг. Проперций написал одно послание от женщины к ее возлюбленному, Овидий — сразу цикл из пятнадцати таких посланий. Написать элегию с полушутливыми-полусерьезными советами влюбленным мог бы любой из предшественников и сверстников Овидия, но сделать из этого четыре книги безукоризненного дидактического эпоса мог только Овидий. Элегии о памятниках и обрядах старины писались и до Овидия, но переложить в такие элегии день за днем весь римский календарь мог решиться только Овидий. Мифология издавна поставляла античным писателям неиссякаемый материал для бесчисленных поэм, но сплести всю мифологию в одну-единственную большую и связную поэму — на это во всей античности опять-таки отважился один лишь Овидий. По складу своего таланта, по всей своей творческой манере он не мог ничего оставить недоговоренным. Бросить эффектный намек и предоставить додумывать его читателю, наметить интересный путь и оставить его для подражателей, а самому пойти дальше, к новым открытиям — этого Овидий не умел. Где-нибудь в проходном месте он, пожалуй, и ослепит читателя мгновенным перечнем мифов, которые предлагается вспомнить для иллюстрации; но основной структурный костяк сочинения будет выведен им собственноручно до последней мелочи. И, вписанные в этот предельный контекст, перестанут казаться недостатками его недостатки. Пока мы читаем отдельную элегию или отдельный эпизод из поэмы, что-то в них может раздражать нас несоответствием нашим нормам вкуса, но когда перед нами все собрание элегий или вся поэма, то мы видим — это не отступления от нормы, а просто иная норма, иной вкус, который можно принимать или отвергать лишь целиком, а не по частям.

Овидий не был искателем, первооткрывателем нехоженых путей, он скромно хотел быть лишь продолжателем, а нечаянно оказывался завершителем. И эта верность традиции вдруг оборачивалась самым ярким новаторством. Овидий сделал массовым и общедоступным то искусство, которое до него было экспериментальным, эстетским, элитарным, — искусство александрийской поэзии. Основоположники этой поэзии — Каллимах, Феокрит, Арат — жили в греческой Александрии за двести с лишним лет до Овидия. Они первыми поняли, что старая поэзия Гомера и Эсхила, выросшая в маленьких городах-государствах Древней Греции, уже нежизнеспособна в новом мире больших средиземноморских держав: ею можно восхищаться, но ей нельзя подражать. И они начали создавать новую поэзию — не для всенародных сборищ, а для уединенного читателя, не для деятельного гражданина, а для ученого ценителя и изящного знатока. Эпос сжался в маленькие поэмы, столь насыщенные мифологической ученостью, что к ним требовались немедленные комментарии; лирика сжалась в короткие эпиграммы о любви и красоте, отглаженные до такой степени, что развернуть их пошире

казалось невозможным и ненужным. Двести лет эта поэзия услаждала вкус немногочисленных знатоков, брезгливо сторонившихся толпы, — сперва в греческом мире, потом и в римском. А «толпа», широкая масса грамотной публики, тем временем росла, развивала вкус, искала доступа к новому искусству. И когда Средиземноморье под властью Августа окончательно слилось в единую мировую державу, крепкую силами именно этих средних слоев античного общества, — тогда они прорвались и к этому новому искусству. Экспериментальные образцы новой поэзии были переведены на массовое производство, они стали проще, легче, пространней, общепонятней, все намеки были договорены до конца, все темные сжатости развернуты; здесь не было такой тонкости, как у александрийцев, зато была живость и доступность. В любовной поэзии на смену эпиграммам пришли элегии — здесь предшественники Овидия сделали первый шаг, а Овидий — последний. В мифологической поэзии на смену маленьким ученым поэмам пришли широкие полотна «Фастов» и «Метаморфоз» — здесь Овидий сделал и первый, и последний шаг. Сам пришедший в литературу из среднего сословия, он не мог и не хотел быть поэтом для избранных — он был поэтом для всех. И новые читатели платили ему благодарностью, знали его, помнили — на стенах помпейских домов осталось немало овидиевских строчек, от избытка чувств нацарапанных рукой неумелого прохожего. А когда Овидий умер, стало ясно, что писать после него так, как писали до него, уже невозможно.

Так творчество Овидия оказывается важнейшим поворотным пунктом всей истории античной поэзии.

3

Мы видели, что Овидий не ищет в своих стихах самовыражения. Вместо этого он создает в них иной, условный мир, и мы могли убедиться, с каким искусством он это делает. Нам осталось главное: понять, почему и с какой целью он это делает. Ибо все его мастерство останется для нас холодным и безразличным, если мы не постараемся уловить за ним отношение Овидия к действительному миру, сравнить его со своим и тогда сказать, близок нам этот поэт или чужд. Из мира слов мы должны проникнуть в мир чувств поэта — таков третий наш подступ к поэзии Овидия.

Если попытаться этот мир чувств поэта определить одним-единственным словом, то слово это будет такое: Овидий — *добрый* поэт.

Поначалу такой эпитет может показаться расплывчатым и ничего не говорящим. Но попробуем примерить его к другим античным писателям, и мы увидим: оно подойдет к очень немногим, а может быть, и ни к кому. Ни о Софокле или Каллимахе, ни о Вергилии или Горации не

решимся мы сказать это простое человеческое слово, а начнем подыскивать какую-нибудь другую характеристику, более высокую и сложную. И уж подавно не может быть назван добрым признанный антипод Овидия среди римских лириков — Катулл. Страсть Катулла целиком эгоцентрична. Любит ли он свою Лесбию или ненавидит ее, он никогда не пытается понять ее, встать на точку зрения не своего, а ее чувства. Написать стихотворение в форме диалога с возлюбленной (как написал однажды Гораций) для Катулла было невозможно: вся его лирика — один сплошной монолог. У Овидия (мы это видели) любовная поэзия из субъективной становится объективной: она теряет непосредственность и прямоту выражения авторского «я», но зато приобретает теплоту изображения лирического партнера.

Помогла этому — как ни кажется странным — риторика, та самая риторика, которую мы привыкли считать столь чуждой человеческим чувствам. Вспомним, что основным упражнением в риторическом обучении были контроверсии — запутанные казусы, в которых нужно было подобрать убедительные доводы и для той, и для другой стороны. Подготовительным упражнением в риторическом обучении была этопея — речь, произносимая от лица какого-либо мифологического или исторического героя. Здесь и учился Овидий становиться на точку зрения не свою, а своего ближнего, усваивал, что одни и те же факты, одна и та же ситуация может быть представлена и осмыслена совсем по-разному, и какое из этих осмыслений истинно — неизвестно. Школой приятия мира — вот чем была риторика для Овидия. И уже в «Любовных элегиях» Овидий словно упражняется в том, чтобы одно и то же положение представить прямо противоположным образом: в элегиях II, 7—8 он с одинаково красноречивой убедительностью и объясняется в любви служанке Коринны, и отрицает это перед ее госпожой, а в элегиях II, 9a—9b одинаково патетически объявляет, что хочет навек забыть любовь и что хочет вечно любить. В «Героидах» он преображает самые известные мифологические ситуации, рассматривая их с непривычной точки зрения пассивного и страдающего лица: кто бы еще мог взглянуть на Троянскую войну глазами Брисеиды? В «Науке любви» одну и ту же систему советов он сперва примеривает для мужчин, потом — для женщин, а потом, ничего в ней не меняя, выворачивает ее наизнанку и пишет «Лекарство от любви». Что бы Овидий ни рассказывал и ни показывал, он помнит: на это можно взглянуть и совсем иначе.

Но если ритор с такой готовностью признает и понимает точку зрения своего оппонента в судебном процессе, то не естественно ли, что и любящий должен уметь войти в положение другого любящего и посмотреть на себя и на мир его глазами? Для нас это естественно, но для античности это было открытием. До Овидия античность знала любовь-препятствие — в эпосе, где Калипсо любовью удерживала Одиссея, а Дидона — Энея; знала любовь-наваждение — в трагедии, где Деянира

любовью губила Геракла, а Медея — собственных детей; знала любовь-увлечение — в комедии и эпиграмме, где влюбленный юноша делал любые глупости, чтобы потом образумиться. Любовь всегда была недолгой и почти всегда пагубной. У Овидия впервые в литературе является любовь-взаимопонимание, которая может быть и долгой и счастливой. Наглядных образцов ее следует искать, конечно, не в «Любовных элегиях», а в позднейших «Метаморфозах» — в рассказах о Кеике и Альционе, Кефале и Прокриде, Филемоне и Бавкиде. Но уверенность в том, что любовь — это единение и благо, что только в любви могут сблизиться, понять друг друга и найти свое решение любые противоположности, — такая уверенность пронизывает творчество Овидия от начала до конца.

Этой любовью, соединяющей все противоположности, и хотел Овидий свести концы с концами в том мире, который предстоял его глазам. А несведенных концов вокруг Овидия было много. Они ощущались всюду — и на уровне быта, и на уровне бытия. И здесь и там мир, окружавший Овидия, казался условным, зыбился и двоился, сущность не совпадала с видимостью, привычные слова и образы с действительными явлениями и отношениями. Чтобы он вновь обрел свою прочность, нужно было заполнить разрыв — и на уровне быта, и на уровне бытия. Для заполнения этого разрыва и строил поэт свой условный мир, в котором основным законом была любовь.

«На уровне быта» Овидия окружал тот светский обиход, певцом которого он был в «Любовных элегиях» и в «Науке любви». Это был двойственный, искусственный, игровой быт: вид и суть не соответствовали в нем друг другу дважды. Первое несоответствие было временное и местное: любовный этикет, завезенный в Рим из эллинистической Греции, лишь тонким слоем прикрывал толщу национального римского семейного быта; молодые люди увлеченно играли в красивую всепоглощающую любовь, которой учили их элегические поэты, однако каждого ожидал впереди благополучный брак и мирная обывательская жизнь, к которым пришел и сам Овидий. «Муза игрива моя, но целомудренна жизнь!» — заверял Овидий Августа («Скорбные элегии», II, 354 и далее), и это не такое уж преувеличение. Второе несоответствие общечеловеческое: любовный этикет состоял в том, что на первые домогательства мужчины женщина непременно отвечала «нет», даже если ей хотелось ответить «да», — в любви полагалось чувствовать одно, а говорить другое, это несоответствие и было смыслом любовной игры. Впрочем, если «нет» может означать «да», то и «да» может иногда означать «нет» — в предпоследней из «Любовных элегий» Овидий прямо упрашивает Коринну: «Не люби меня, но хоть говори, что любишь меня, я и этому буду рад».

Что связывает для Овидия эту видимость и эту суть любовных отношений, что дает ему ту уверенность, с которой он в любовном «нет» читает любовное «да»? Только убеждение в том, что любовь есть единение и благо. Он твердо знает, что если мужчина и женщина не против-

ны друг другу, то им в постели всегда хорошо, и притом одинаково хорошо. Именно здесь сама природа ощутительнее всего учит людей добру: быть вместе лучше, чем быть одному, и делать хорошо другому — это значит делать хорошо и себе. И если люди, узнав это, начинают сплачиваться в общество и жить друг с другом лучше и обходительней, то начало всему — любовь («Наука любви», II, 473—480). Здесь Овидий словно спорит с Лукрецием, чья философская поэма «О природе вещей» появилась за полвека до этого. Лукреций осуждал любовь: для него это эгоистическая похоть, погоня за которой лишь мучит человека и разрушает общество. Овидий утверждает любовь: для него это общая для двоих радость, наслаждение человеку и упрочение обществу. Что же касается эгоистической похоти, то ее Овидий решительно отделяет от любви и отвергает: ему противна и любовь к мальчикам, и любовь, отдаваемая за деньги, и любовь из чувства долга — все потому, что здесь любовники не получают одинакового наслаждения. Только любовь естественная, добровольная и взаимная заслуживает в его глазах имени любви.

«На уровне бытия» задача Овидия была еще труднее. Овидия окружал раздвинувшийся мир средиземноморской державы, который настойчиво требовал осмысления. Традиционным осмыслением мира для античности была мифология. Она была порождена укладом старинных маленьких греческих родов и общин, представляла мир удобным родовым хозяйством, которое сообща вела большая семья олимпийских богов с ее домочадцами — низшими божествами, вела собственноручно, рачительно и деловито; в этом обжитом мире Зевс легко мог одинаково чтиться и как миродержец, и как любовник местной нимфы, а сама нимфа — в виде прекрасной женщины и в виде дерева или ручья. Но так можно было представлять себе мир какой-нибудь Аркадии или Элиды и никак нельзя — мир александрийского Египта или римского Средиземноморья. Образы богов разложились на дальние космические силы и на по-домашнему привычные фигуры сказочных персонажей, которых можно любить, но в которых нельзя верить. Эту противоположность уловила уже александрийская поэзия: когда Арат писал поэму о строе мироздания, а Каллимах с нарочитыми бытовыми подробностями описывал, в какой хижине и на какой подстилке спал Тесей перед таким-то славным подвигом, то они делали взаимодополняющее дело. Но уловить и обыграть противоположность — еще не значит снять противоположность; сводить концы с концами они оставили Овидию.

Овидий, конечно, тоже нисколько не верил в тех традиционных богов и героев, чьи похождения он с таким вкусом описывал в «Метаморфозах». Под его сентенцией «Выгодны боги для нас — коли выгодны, будем в них верить!» — мог бы подписаться и Вольтер. Когда он с легкостью сообщает, какое платье было к лицу Андромеде и как вела себя в постели Гектора Андромаха, он показывает себя достойным учени-

ком александрийских учителей. Но задача, стоявшая перед Овидием, задача нового осмысления мира, была сложнее — и он справился с нею удивительно просто и легко. На смену мифологическому пониманию мира приходит у него «любовное».

Тесный мифологический мир был крепок силою родственной любви. Разве это не подсказывает, что раздвинутый новый мир, слишком широкий для одной семьи, должен держаться силою «просто любви» — любви человека к человеку, живого к живому, той любви, которой учил Овидий и мужчин и женщин? Мифологический мир был миром насквозь божественным и от этого единым и вечным; новый мир — это мир насквозь человечный и от этого тоже единый и вечный. Недаром Овидий стягивает всю пеструю ткань своей большой поэмы к одному узлу, к одному ключевому символу — метаморфозе. Метаморфоза означает единство мира, в котором все человечно или напоминает о человеке: и очертания скалы, и плеск ручья, и трепет дерева, и повадка зверя, и крик птицы, и свет небесного созвездия; история мира от дикого хаоса и до исторических времен — это и есть история его оживления и одушевления, ее-то и рассказывает Овидий. Метаморфоза означает и вечность мира, в котором ничто не кончается смертью, а кончается только превращением («Ты останешься жива, но перестанешь быть собой!» — гласит пророчество Аталанте, X, 566), в котором ничто не завершено, а все текуче, ускользает от познания («Если он познает самого себя, это его погубит!» — гласит пророчество Нарциссу, III, 348). Рассказав и показав это, Овидий заканчивает «Метаморфозы» прямым поучением — речью мудреца Пифагора о том, что все течет и меняется, все одушевлено вечной душой, переливающейся из тела в тело, и поэтому человек должен любить все живое и не употреблять в пищу мяса животных. Так идея превращения оказывается у Овидия неразрывна с идеей вселенской любви.

Вселенская любовь — понятие древнее и глубокое. Еще на заре античной философской мысли пифагореец Эмпедокл учил, что мироздание представляет собой кругооборот четырех стихий, на которые разделился изначальный единый мир и которые влекутся друг к другу силою Любви и друг от друга силою Раздора. Отголоски этого представления слышатся у Овидия и в речи Пифагора, и в описании хаоса, открывающем «Метаморфозы», и в речи Януса, открывающей «Фасты». Пусть у Эмпедокла Любовь — понятие религиозное и философское, а у Овидия — человеческое и домашнее: добродушный Овидий стоит у конца той же цепи, у начала которой стоял глубокомысленный Эмпедокл. Идея вечной гармонической неизменности всегда была дорога сознанию античности, так же как идея вечного единонаправленного движения и развития всегда дорога сознанию нового времени. Идея развития мира впервые внятно прозвучала в античности в «Энеиде» Вергилия — и смущен-

ная античность ответила на это «Метаморфозами» Овидия: на порыв к иному было ответом любовное утверждение сущего.

«На уровне быта» и «на уровне бытия» любовь одинаково выступала регулятором всего что есть, — а в промежутке? Промежуток регулировался для Овидия «на уровне государства» — и мы уже знаем, что мироощущение Овидия потерпело катастрофу именно здесь.

Государство, в котором жил Овидий, выглядело не менее двойственно и условно, чем быт и чем мироздание. Официально продолжала существовать «возрожденная республика», правил сенат, избирались консулы и преторы, но фактически все вершилось по воле одного человека, «отца отечества», который и почитался-то именно как восстановитель республики. Овидий видел эту двойственность не менее отчетливо, чем его современники, но она его не смущала и не возмущала: он и ее надеялся преодолеть посредством все того же благодетельного принципа — любви. Если правитель любовно печется о народе, а народ любовно предан правителю и славит его, то чем этот строй хуже всякого иного? Это не было льстивой выдумкой или официальной подсказкой: это было искренним убеждением. Но у Августа убеждения были иные. Не любовь, а порядок; не метаморфозы, а самоотреченное служение; не Овидий, а Вергилий — вот чем было для него государство.

Когда Овидий оказался в ссылке, он это понял. Ссылка была для него не только тяжкой житейской невзгодой — она была для него крахом миросозерцания. Миросозерцанием Овидия было приятие мира: он видел различие между видимостью и сутью, но он не мог и не хотел что-то одно из этого принять, а другое отвергнуть, он все время стремился связать их между собой и принять вместе. Воля Августа повернула к нему мир той стороной, которую ему труднее всего и больнее всего было принять — стороной некрасивой и безлюбовной. Это коснулось и быта и бытия: говоря о быте в диких Томах, Овидий больше всего горюет о том, что здесь вместо обходительности царит грубость, а говоря о природе, тоскует, что в стране, где замерзает Дунай, нет места мифу о Леандре, а в стране, где не растут яблони, нет места мифу об Аконтии («Скорбные элегии», III, 10). Он еще надеется найти общий язык с гетскими быками, которых придется ему погонять («Письма с Понта», I, 8, 55), но как ему найти общий язык с теми, кто так сурово сослал его сюда? Его бесконечные жалобы и униженные мольбы в элегиях, писанных в ссылке, раздражают современного читателя: неужели Овидий не мог перенести несчастье стойко, не мог встретить враждебную силу нравственно непобежденным? Нет: Овидий просто не хотел поверить, что государство может быть по отношению к человеку враждебной силой. И он изощрялся в жалобах и мольбах, надеясь, что всечеловеческая любовь, жалость и прощение оживут в носителях государственной власти. Этого он не дождался.

Есть поэзия приятия мира и поэзия неприятия мира. Более поздние эпохи сжились и сроднились с поэзией неприятия мира — пусть

неполного, пусть частичного, но неприятия. А Овидий был именно поэтом всеприятия — пожалуй, самым ярким во всей античной литературе. Его мир не трагичен и не может быть трагичен: ведь смерти в нем нет, значит, и трагедии нет. Даже собственная судьба ничему не научила доброго поэта: до самого конца она осталась для него не трагедией, а недоразумением и нелепостью. Здесь и пролегает та черта, которая отделяет Овидия от читателя наших дней. Почувствовать всерьез его мир без трагедий, мир всепонимающей и всеобъединяющей любви человеку нашего времени трудно, если не невозможно. Трагический Эсхил, ищущий Вергилий, страдающий Катулл, непримиримый Тацит — все они ближе современному сознанию, чем радостный Овидий. Вот почему этот самый легкий поэт древности оказывается таким трудным для нас.

Овидий не может быть в обиде за это. Среди великих поэтов древности он едва ли не скромнее всех. Конечно, для хорошей концовки и он не упускает сказать гордые слова о вечности своих стихов о любви и о превращениях. Но он лучше, чем кто-нибудь другой, понимает, что этой вечностью они обязаны не ему одному, а и его читателям. Добрый поэт, он любит не только своих героев, но и своих читателей; и он надеется, что по той же общечеловеческой своей доброте читатель ему ответит тем же. Он, Овидий, знает, что в Риме есть много поэтов лучше его; а о том, что есть много поэтов и хуже его, пускай лучше скажет сам читатель. Так говорит он перед тем, как закончить свою автобиографическую элегию добрыми и трогательными словами: «Заслужил я мою добрую славу или не заслужил, — а тебе, читатель, спасибо».

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию:* Овидий. *Элегии и малые поэмы (М., 1973). Роспись мотивов, составляющих «Героиды», заимствована из неустаревшего анализа Ф. Ф. Зелинского в его издании:* Овидий. *Баллады-послания (М., 1913). Эта и следующая статья вызвали суровую критику со стороны Н. В. Вулих, ведущего советского специалиста по Овидию: в них не показана светлая душа поэта-гуманиста, его саморазумеющаяся оппозиционность гнетущему режиму Августа подменена конформизмом, а его вдохновенное искусство сведено к постылому риторическому рационализму. Эта критика и наш отклик на нее напечатаны в журнале «Вопросы литературы», 1985, № 7.*

ОВИДИЙ В ИЗГНАНИИ

1

В старых учебниках истории римской литературы непременно имелся раздел под названием «Век Августа» или «Золотой век римской поэзии» с датами: 43 г. до н. э. — 14 г. н. э. Героями этого раздела были три поэта: Вергилий, Гораций, Овидий. Все они издавна были признаны величайшими, все представлялись порождениями благодатного века, способствовавшего процветанию словесности. Правда, отмечалось, что Овидий не совсем похож на двух других поэтов: те умели быть важными и строгими, а Овидий был изящным и легкомысленным, те умерли почти что в звании придворных певцов, а Овидий — опальным изгнанником. Но этому были частные причины; во-первых, Овидий был моложе, во-вторых, у него был другой характер, в-третьих (так заявляли наиболее смелые), он, наверное, примыкал к оппозиции «режиму Августа».

Всякая периодизация условна, и эта — не более, чем другая. Но понять Овидия она не помогала. Ни одна из трех причин его своеобразия не оказывалась удовлетворительной. Возраст Овидия, когда он писал легкомысленную «Науку любви», был такой же, как возраст Вергилия, когда он писал «Энеиду». По характеру Овидий вряд ли был более влюбчивым и увлекающимся, чем Гораций. А оппозиция «режиму Августа» хотя и существовала, но тосковала она о старореспубликанской суровости и строгости, и легкомысленным поэтам было с ней не по пути.

На Овидия обрушились опала, ссылка, десять лет жизни на поселении, смерть на чужбине. Но не потому, что он был в оппозиции «режиму Августа» — скорее наоборот, потому что он был прямым порождением этого режима, сознавал это, был ему благодарен, любил его и воспевал его. А режим хотел, чтобы его воспевали не за то, чем он был, а за то, чем он желал быть — или по крайней мере желал казаться. Трагической жертвой этого взаимонепонимания и оказался Овидий.

«Режим Августа», вошедший в историю под названием «принципат», — своеобразное явление в античности. Советский историк пишет о нем так:

«Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она

была на самом деле»[1]. Официальной формулой режима были слова «восстановленная республика» (respublica restituta). Действительную сущность режима затруднялись определить не только современники, но и позднейшие историки; однако, что он нимало не походил на старинный уклад суровых Катонов и Сципионов, видел каждый.

Слова «восстановленная республика» не были бессмысленны. Они отражали вполне определенные и во многом отрадные явления. Славословия Августу сплошь и рядом были благодарными и искренними. Кончилось столетие непрерывных политических смут, установились порядок и мир. Италия за это столетие была сценой пяти гражданских войн, двух народных восстаний, двух массовых репрессий, город Рим пережил два вооруженных мятежа, а уличные беспорядки с кровопролитиями стали в нем заурядным делом. Теперь, наконец, общество смогло вздохнуть спокойно. Новые заморские завоевания и новая организация старых завоеваний обеспечили приток богатств в Италию и Рим. Август с гордостью говорил, что принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным. В переводе на современный прозаический язык это означало резкое повышение жизненного уровня. А повышение жизненного уровня — это прежде всего наличие денег и возможность их тратить. Такая возможность, появляясь, всякий раз легко изыскивает для траты денег новые способы, непривычные старшему поколению; и старшее поколение осуждающе определяет эти новые способы как «падение нравов». Такое «падение нравов» — неизбежный спутник всякого быстрого подъема вещественного благосостояния; не миновала его и эпоха Августа.

Не следует преувеличивать ужасов этого «падения нравов», как преувеличивали их моралисты всех веков. По существу, это было лишь развитие того образа жизни, который давно сложился в Греции и Риме и хорошо знаком культурам многих веков и народов. Молодым людям, вступающим в жизнь, давали время погулять лет до тридцати, а потом они женились, остепенялись и добропорядочно продолжали дела своих отцов. Ко времени Августа этот мир стал изящнее и культурнее: женщины стали независимыми, мужчины — обходительными, гражданские браки — прочными. «Падение нравов», возмущавшее моралистов, заключалось, во-первых, в том, что такой образ жизни захватывал все больше молодых людей, в том числе и из правящего сословия; во-вторых, в том, что у молодых людей этот период юношеской вольности стал затягиваться и они оставались на всю жизнь холостыми и бездетными; в-третьих, в том, что некоторые переносили привычки добрачной жизни в брачную и предоставляли в семье друг другу полную свободу сторонних связей. Все эти перемены заметны были лишь в узком кругу состоя-

[1] *Утченко С. Л.* Кризис и падение Римской республики. М.: «Наука», — 1965, с. 267—268; *Он же*. Древний Рим: события, люди, идеи. М.: «Наука», — 1969, с. 210.

тельной верхушки общества, главным образом в столице; широкая масса италийского и провинциального населения жила по-прежнему, здесь женились рано, детей рождали много и хозяйничали деловито и упорно. Но этого не замечали, а столичные перемены были у всех на виду и привлекали внимание правительства. И внимание это было неблагосклонным.

Дело было в том, что слово «нравы» при Августе имело отчетливый политический смысл. «Восстановленная республика» восстанавливалась не потому, что ее кто-то когда-то ниспроверг, — все знали, что этого не было, — а потому, что ее древние уставы потеряли силу из-за порочности новых поколений. Порочность эта сводилась к трем пагубам: алчности, тщеславию, похоти. Искоренить эти пороки, оздоровить общество, возродить былую святость и семейных и гражданственных уз — такова была официальная программа «восстановления республики». Сама власть Августа мотивировалась не политическими, а нравственными основаниями, была не «могуществом», а «авторитетом»: «авторитетом превосходил я всех, власти же имел не более, чем мои товарищи по должностям», — гласило знаменитое определение самого Августа; «попечение о законах и нравах» — называлось одно из самых характерных его полномочий. Закон об обязательном браке (для высших сословий), закон против прелюбодеяния, законы против роскоши в еде и одежде были приняты по инициативе Августа и поданы его пропагандой как важнейшие государственные акты. Это было в 18 г. до н. э. Законы нового режима восставали, таким образом, против нравов, порождаемых этим же режимом. Разумеется, законы оказывались бессильны: образ жизни столичного общества нимало не изменился, разве что стал прикровеннее. Может быть, этим дело и ограничилось бы: режим лицемерия обогатился бы лишним аспектом, и только. Но неожиданно случилось так, что через двадцать с лишним лет после издания этих законов вопрос о нравственности вообще и семейной нравственности в частности вдруг снова встал с необычайной остротой. Причиною была борьба за то, кому быть преемником Августа.

2

Вопрос о преемственности власти был очень деликатным. Преемственность была необходима для упрочения нового режима. Но режим назывался «восстановленная республика». Август не был ни царем, ни диктатором, свою политическую власть он не мог передать ни по наследству, ни по назначению: он мог передать лишь свою моральную власть, рекомендовав сенату и народу человека, достойного пользоваться тем «авторитетом», каким пользовался он, Август. Человек этот, конечно, должен был быть известен как услугами отечеству, так и (хотя бы для

видимости) чистотой личной жизни. Такого человека и искал Август в кругу своей родни.

На рубеже нашей эры Августу было шестьдесят три года, жене его Ливии пятьдесят восемь. Долгий брак их был бездетен. От предыдущего своего брака Август имел только дочь Юлию; Ливия от предыдущего брака имела сына Тиберия Клавдия. Ливия твердо хотела, чтобы власть перешла к Тиберию. Но Август не менее твердо хотел передать ее не пасынку, а прямому своему потомку — не из рода Клавдиев, а из рода Юлиев. Сына у него не было — значит, нужен был внук; внука должна была родить Юлия, а блюсти власть во время его малолетства — муж Юлии. Чтобы скорее осуществить свой расчет, Август выдал Юлию замуж в четырнадцать лет за своего племянника Марцелла; но через два года Марцелл умер, так и не оставив Августу потомка. Тогда Август выдал Юлию за ближайшего своего помощника — Випсания Агриппу, годившегося ей в отцы; брак этот длился девять лет, Юлия родила Агриппе трех сыновей и двух дочерей, но, когда Агриппа неожиданно умер, старшим мальчикам, Гаю и Луцию Цезарям, было только восемь и пять лет. Чтобы обеспечить долгожданных внуков опекуном, Август выдал Юлию замуж в третий раз — за Тиберия. Юлия и Тиберий друг друга ненавидели, а роль временного опекуна была для гордого Тиберия унизительна. Как только стало ясно, что Август тверд в своем намерении передать власть не пасынку, а внукам, Тиберий покинул Рим и удалился в добровольное изгнание.

Вот здесь обвинение в безнравственности и становится впервые орудием в придворной борьбе. Это не значит, что такие обвинения не имели почвы раньше. Сам Август в давней юности слыл развратником, в зрелом возрасте жил с молодыми наложницами, которых ему предоставляла сама Ливия; а на поведение Юлии, по общему мнению, имел основания жаловаться еще Агриппа. Но это были дела домашние, из семейного круга не выходившие. Теперь же в опытных руках Ливии подобные факты и сплетни стали орудием громкого скандала. Во 2 г. до н. э. Августу были предъявлены доказательства любовной связи Юлии с несколькими молодыми людьми из знатнейших сенатских родов — Сципионов, Клавдиев, Гракхов, — в том числе с Юлом Антонием, сыном старого противника Августа в гражданской войне: это уже позволяло подозревать и политический заговор. А в народ были пущены слухи еще более красочные: будто Юлия с любовниками устраивала ночные оргии прямо на форуме, будто она переодевалась проституткой и могла принадлежать первому встречному. Дочери Августа, матери его наследников грозил скандальный процесс по Августову закону о прелюбодеяниях. Чтобы избежать этого, Август был вынужден сделать трагический жест: властью отца семейства он сам осудил родную дочь, развел ее с Тиберием и сослал на островок в Тирренском море — такая ссылка на острова была обычной по закону о прелюбодеяниях. Любовники Юлии

были осуждены и тоже сосланы, Юл Антоний покончил жизнь самоубийством. Честь Августа была спасена, но честь его потомков Юлиев опасно запятнана. Ливия добилась своей цели: через три года Тиберий вернулся из изгнания в Рим. А затем произошло неожиданное: во 2 г. н. э. вдруг скончался Луций Цезарь, а в 4 г. н. э. — Гай Цезарь. (Конечно, уверяли, будто их отравила Ливия, но доказать это было невозможно.) Путь Тиберию к власти был открыт.

Однако борьба еще не кончилась. Права Тиберия стать преемником Августа были несомненны: он был отличным и заслуженным полководцем, и нравственность его была безупречна. Но Август упорно не хотел отказаться от надежды на свое прямое потомство — Юлиев. Из детей Юлии и Агриппы еще оставалось в живых трое: две дочери, Юлия Младшая (уже выданная за молодого знатного сенатора Эмилия Павла) и Агриппина, и младший сын, пятнадцатилетний Агриппа Постум. Август усыновил Тиберия, но вместе с ним усыновил и Агриппу Постума, а Агриппину выдал замуж за племянника Тиберия, молодого и популярного Германика, и приказал Тиберию, в свою очередь, усыновить Германика. Расчет был прежний — на то, что хотя бы после Тиберия к власти придут молодые Юлии. Ливии пришлось возобновить борьбу. Оружие ее было прежнее — обвинения в безнравственности и намеки на заговор; но оснований для таких обвинений было явно недостаточно, и поэтому новая схватка в императорском доме известна нам гораздо хуже, чем первая. В 6 г. н. э. был обвинен в заговоре и погиб Эмилий Павел, муж Юлии Младшей. В 7 г. Агриппа Постум «за тяжкий и строптивый нрав» — что под этим подразумевалось, мы не знаем — был выслан Августом из Рима. В 8 г. Юлия Младшая, уже вдова, была обвинена в любовной связи с юным аристократом Децимом Силаном; это был далеко не такой громкий скандал, как с ее матерью, Силан вообще остался ненаказанным и лишь из осторожности покинул Рим, но с Юлией расправа была предопределена — как десять лет назад Август родительской властью сослал свою дочь, так теперь он должен был сослать свою внучку. Юлия отправилась в пожизненное изгнание на маленький островок в Адриатике. И в том же году Рим облетела еще одна новость: тоже в изгнание, только неизмеримо более дальнее и суровое, был сослан лучший римский поэт Публий Овидий Назон.

В этом неожиданном эпилоге придворной распри была своя отчетливая логика. Ливия победила, Клавдии одержали верх над Юлиями, но победа эта была достигнута дорогой ценой: два скандала, погубившие двух Юлий, легли пятном на всю императорскую семью. Нужно было смягчить столь неприятное впечатление. Для этого представлялась одна удобная возможность: сделать вид, что речь идет не о конкретном случае, а о всеобщем нравственном упадке, наперекор заботам Августа все более открыто губящем римское общество. Воплощением этой пагубы безопаснее всего было изобразить известного писателя, сделав

его козлом отпущения, чтобы этой примерной расправою с ним отвлечь внимание от происшествия в императорском доме. Таким писателем и оказался Овидий.

3

Овидию в это время было пятьдесят лет, и все эти пятьдесят лет он прожил на редкость мирно и счастливо. Он родился в 43 г. до н. э., в том самом году, когда молодой Август впервые вступил на политическую сцену: об ужасах гражданских войн он знал лишь по рассказам старших да по смутным детским воспоминаниям, а вокруг себя видел лишь умиротворенную «восстановленную республику». Он был родом из апеннинского городка Сульмона, из всаднической семьи, не знатной, но богатой и уважаемой. Он получил отличное образование в римских риторических школах — товарищи помнили о его успехах еще много лет спустя. Он провел молодость в том самом полусвете развлекающейся римской молодежи, который так раздражал стариков, и сохранил свое имя незапятнанным: «сердце мое вспыхивало от малейшей искры, но дурной молвы обо мне не ходило никогда» (С. IV, 10, 67—68)[2]. Ему покровительствовал Валерий Мессала, один из первых людей в Риме при Августе, и он мог бы сделать благополучную политическую карьеру, но сошел с этой дороги, ступив по ней лишь два шага — сперва «триумвиром по уголовным делам», а потом судьей-децемвиром: общественным заботам и гражданской славе он предпочел свободную жизнь и писательскую славу. Он был трижды женат и в третьем браке нашел прочное счастье, в своих стихах из ссылки он скажет о своей жене много хороших и теплых слов; у него росла дочь, которую он любил; жил он открыто и хлебосольно, за добрый нрав пользовался общей любовью и всегда был окружен друзьями; память об этих друзьях осталась в «Письмах с Понта».

Смыслом жизни для него была поэзия. Влечение к стихотворству с детства было у Овидия непреодолимым: «что ни старался я сказать прозою, выходили стихи» (С. IV, 10, 26). Впервые он выступил со стихами лет в восемнадцать, «раз или два лишь побрившись» (С. IV, 10, 58), и сразу имел шумный успех. Это были любовные элегии, самый популярный в Риме жанр; большой сборник элегий о любви к красавице Коринне (по-видимому, выдуманной) вышел около 18 г. до н. э. За ним последовала книга «Героид» — стихотворных посланий от мифологических героинь к мифологическим героям, затем трагедия «Медея», до нас не дошедшая, но в Риме знаменитая, затем проба пера в дидактическом жанре на легкомысленном материале — поэма «Средства для лица», со-

[2] Буквой С. обозначаются «Скорбные элегии», буквой П. — «Письма с Понта», римской цифрой — номер книги, арабской — номер элегии.

хранившаяся лишь в отрывке, и, наконец, около 1 г. до н. э. — самое знаменитое из его произведений, «Наука любви», а около 1 г. н. э. — эпилог к ней, «Лекарство от любви». После этого наступила пауза: Овидий взялся за две большие эпопеи, которые должны были стать венцом его творчества, — «Метаморфозы», стихотворный свод почти всей греческой мифологии, и «Фасты», стихотворные вариации на темы полного римского религиозного календаря. Но слава лучшего римского поэта уже была им завоевана легко и бесспорно. Великие поэты старшего поколения, Вергилий и Гораций, сошли со сцены; поэты промежуточного поколения, Тибулл и Проперций, наставники Овидия в жанре любовной элегии, умерли рано; а среди сверстников Овидия, выросших уже в правление Августа, с ним никто не мог равняться. «Как я снизу вверх смотрел на старших поэтов, так на меня смотрели младшие» (С. IV, 10, 55), — со сдержанной гордостью вспоминал он в ссылке. Стихотворство было модным занятием светской молодежи, в «Письмах с Понта» (IV, 16) Овидий перечисляет не меньше тридцати поэтов своего времени и о каждом старается сказать доброе слово, но все они были забыты следующим же столетием, а Овидий остался навсегда.

Чем достиг Овидий такой популярности? Прежде всего — прямотой и широтой, с которой он выразил настроение молодого общества новой эпохи. Минуло время гражданских войн, когда всюду царила вражда, — настало долгожданное время мира, чтобы всюду могла царить любовь. Минуло время старинной простоты и скудости, когда любовь ценила силу и богатство, — настало время разборчивого приволья, когда любовь научилась ценить изящество, обходительность и вкус. Это прекрасно: «пусть другие радуются древности, а я поздравляю себя с тем, что рожден лишь теперь» («Наука любви», III, 121—122). Люди любят друг друга; добрый Август дает им к этому возможность и поэтому встречает в них искреннейшую ответную любовь; благодушные боги «Фастов» о них заботятся: любвеобильные боги «Метаморфоз» подают им пример. Конечно, эта всемирная гармония не означает скучного однообразия: как всякая гармония, она слагается из разногласящих нот, но разногласия эти не страшны и не трагичны. Не всегда любовь мужчины встречает в женщине ответную любовь — что ж, на такой случай, кроме «Науки любви», всегда есть и «Лекарство от любви». Не всегда сам Август понимает, чего хочет его любящий народ: например, он издает закон об обязательных браках (на который ропщет в одной из своих элегий Проперций), но и это не разлучит любовников с их внебрачными подругами. Не всегда, угождая одному богу или одному мировому закону, умеет человек не задеть и не нарушить других, но и за такое нарушение карой служит не гибель, а метаморфоза, и поток жизни, прихотливо преображаясь, продолжает катиться вечно. Мир — игра действий и противодействий, бесконечно сложная и стройная, но в этой

игре никто не проигрывает, надо только знать правила игры и уметь ими пользоваться.

Образцом таких правил и является знаменитая Овидиева «Наука любви». Заглавие этой поэмы не должно вводить в заблуждение: непристойного в ней нет ничего, речь идет исключительно о законах любовного ухаживания, любовного «да» и «нет». Система выигрышных и проигрышных ходов представлена здесь с вызывающей обстоятельностью и последовательностью: сперва советы мужчине, где найти подругу, как ее привлечь, как ее удержать, потом советы женщинам, как отвечать на эти действия, и наконец, уже в «Лекарстве от любви», все те же советы еще раз выворачиваются наизнанку, объясняя, как избавиться от увлечения и выйти из игры. Все это превосходно мотивируется тонкими психологическими замечаниями: о том, как свойственно людям стремиться к запретному и недоступному, думать одно и говорить другое, желать и не делать первого шага, ревновать и оттого еще сильней любить — целая серия парадоксов человеческой природы; и все это живописно изображается в веренице картин, редкостных по богатству бытовых подробностей: тут и отстроенные Августом храмы, и портик, и цирк, и театр, и день рождения, и болезнь, и застолье, и туалет, и покупка подарков. Оригинальная и яркая, легкая и афористичная, поэма сразу врезывалась в сознание читателей, вызывая восторг тех, кто разделял настроение поэта, и возмущение тех, кто его не разделял. Для успокоения последних Овидий с первых же слов предупреждает, что на святость семейного очага он не покушается, что героини его — не римские гражданки, а вольноотпущенницы и приезжие, которым закон предоставляет полную свободу поведения (эти строки он потом процитирует в свое оправдание в С. II, 247—250). Но это никого не успокаивало. Вдумчивые недоброжелатели должны были негодовать на то, с какою смелостью поэт выдает нравы молодых прожигателей жизни за нормы вселенской гармонии, поверхностные — на то, с какой откровенностью рассказывает он о любовных обманах, которым из его книги могут ведь научиться не только гетеры, а и законные жены.

Мы не знаем, был ли Август с его советниками вдумчивым или поверхностным читателем «Науки любви», но можем быть уверены, что он был читателем недоброжелательным. Он мог понимать или не понимать, что его общество именно таково и он сам его сделал таким, но он знал, что быть, или по крайней мере выглядеть, оно должно совсем иным — нравственным и гражданственным. Ради поддержания этой видимости он принес в жертву сперва дочь, а потом внучку; поэма, не ставившая эту видимость ни во что, могла быть ему лишь враждебна как политику и ненавистна как человеку. Овидий еще не был славен как автор «Фастов» и «Метаморфоз», он был славен как автор «Науки любви» — за эту славу он и должен был поплатиться.

4

Осенью 8 г. н. э. Овидий гостил у своего друга Котты (сына своего покровителя Валерия Мессалы, скончавшегося незадолго перед тем) на острове Эльбе. Там застал его гонец с приказанием явиться к ответу в Рим (П. II, 3, 85). Здесь, по-видимому, он был вызван лично к Августу, и тот сам «в горьких словах осыпал его обвинениями» (С. II, 134). Ни следствия, ни суда не было — ни обычного, ни чрезвычайного, какой назначался, например, для дел об оскорблении величества, — несомненно, «обвинения» против Овидия не подходили ни под какой действующий закон. Август сам, от собственного имени (в силу особых судебных полномочий, которыми он очень редко пользовался) издал эдикт, приговаривавший Овидия к ссылке (С. II, 131—135). Это была еще не самая строгая форма наказания: римский закон различал «изгнание» (exilium), когда человек лишался гражданских прав и имущества и должен был жить где угодно вне Рима и Италии, и «ссылку» (relegatio), когда права и имущество сохранялись, но место поселения назначалось точное и определенное. Овидию местом поселения был назначен город Томы (теперешняя Констанца в Румынии) — близ Дуная, на Черном море, на самой далекой окраине римского мира. Отправляться туда приказано было немедленно.

Здесь открывается одна из самых загадочных страниц во всей истории римской литературы. Какие, собственно, обвинения были предъявлены Августом Овидию в разговоре и объявлены народу в эдикте? Наказание было очень суровым (мы видели, что даже любовник Юлии Силан подвергся меньшему), разговоры о нем не смолкали в Риме несколько лет (П. III, 1, 47—60). Август достиг своей цели — внимание от дела Юлии было отвлечено. Но ни современники, ни ближайшие потомки (как Сенека), ни позднейшие историки (как Тацит) не оставили нам ни единого упоминания о ссылке Овидия, хотя порою, казалось бы, этот пример сам просился им под перо. Все, что мы знаем, мы знаем из упоминаний самого Овидия в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта». А упоминания эти, хоть и многочисленны, удивительно неопределенны.

Пунктов обвинения было два: carmen et error, «стихи» и «проступок» («ошибка», «оплошность», «неверный шаг»), «Два преступленья сгубили меня, стихи и проступок» (С. II, 207). «Стихи» — это, разумеется, «Наука любви», а «преступлением» они были потому, что подрывали устои семьи и учили читателей безнравственности: «моя распущенность заставила тебя ненавидеть меня за «Науку», которая, казалось тебе, посягает на запретные для нее ложа», — обращается Овидий к Августу (С. II, 345—346). Здесь все более или менее ясно. Но что такое «проступок»?

Недоумения начинаются с самого начала. Проступок этот общеизвестен, и, тем не менее, о нем нельзя говорить: «Причина моего крушения всем слишком хорошо известна, но я не должен подкреплять ее

своим свидетельством» (С. IV, 10, 99—100, ср. II, 208; I, 5, 51—52). И хотя Овидий пишет о нем снова и снова, но только обмолвками, только обиняками. Проступок этот задевал каким-то образом лично Августа («ты мстил за свои обиды», С. II, 134). Но никакого закона он не нарушал (П. II, 9, 71): это был не мятеж (С. II, 51), не заговор (С. III, 5, 45), не распускание слухов (С. III, 5, 47—48), не убийство, не отравление, не подлог (П. II, 9, 67—70). Поэт действовал непредумышленно (С. IV, 4, 43—44), не извлекал из своих действий никакой выгоды (С. III, 6, 34), наносил вред одному лишь себе (П. II, 15—16). Просто ему случилось нечаянно увидеть что-то, оказавшееся преступлением («Случай сделал глаза мои свидетелями гибельного зла» — С. I, 6, 28; «Зачем я что-то увидел? Зачем провинились глаза мои? Зачем, недогадливый, узнал я о чьей-то вине?» — С. II, 103—104; «Я за то наказан, что глаза мои, не ведая, видели преступление: грех мой в том, что были у меня глаза» — С. III, 5, 49—50). Это стало началом целой вереницы бедствий (С. IV, 4, 38), в которых поэт обнаружил и робость, и глупость (П. II, 2, 17, ср. С. I, 5, 42; IV, 4, 39), и даже безумие (П. II, 3, 46). Поэт настаивает на том, что проступок его — не «преступление» (facinus, crimen), а лишь «провинность», «оплошность», «погрешность» (culpa, vitium, peccatum, delictum, noxa: С. I, 2, 98—100; IV, 4, 37—44; II, 2, 5; III, 5, 51—52; IV, 1, 24). И в то же время он признает, что заслуживает наказания (П. III, 6, 9—10) и даже смерти («если я жив, то только милостью бога» — С. I, 1, 20).

Который из двух пунктов обвинения Овидий считает более важным, «стихи» или «проступок», — неясно: с одной стороны, он обращается к Музам: «это вы — главнейшая причина моего изгнания» (С. V, 12, 46, ср. III, 3, 74), с другой стороны, признает, что «стихи» — лишь предлог («не спрашивай, в чем я еще провинился: пусть одна «Наука любви» будет прикрытием моей вины» — П. II, 9, 75—76), а в «проступке» оправдаться труднее («Если бы мог я защититься в этом так, как в остальном! Но ты знаешь: та, другая нанесенная тебе обида важнее» — П. III, 3, 71—72). Можно заметить лишь одно. По обоим пунктам обвинения Овидий всякий раз полностью признает свою вину: это — линия поведения, принятая им раз и навсегда. Но по части «стихов» он все-таки позволяет себе оправдания — робкие, но весьма стройные и убедительные. Во-первых, в его стихах не больше безнравственности, чем в огромном множестве других; во-вторых, если ее и больше, то виноват в этом не поэт, а нечистое воображение читателей; в-третьих, если виноват в этом и поэт, то стихи — это одно, а жизнь — другое, личная же жизнь его, Овидия, безупречна (это — содержание его большого «открытого письма к Августу», С. II). По части же «проступка» оправданий у него нет, покаяние его громче и отчаянней, и сами его неустанные заклинания — «это не преступление, а проступок!» — откровенно голословны.

Зачем понадобилось обвинителям Овидия это упоминание о «проступке», догадаться несложно. Подвергать Овидия преследованию толь-

ко за «Науку любви» было неудобно. Расправы с авторами за их книги (если, конечно, это были не политические памфлеты) еще не вошли в Риме в обычай; кроме того, «Наука любви» была уже лет восемь как издана, и гонение на нее выглядело бы запоздалым; кроме того, от такого обвинения Овидий мог защищаться (и защищался, как мы только что видели). Нужно было подкрепить его другим обвинением, более конкретным, более свежим и, главное, не поддающимся опровержению. Но каким?

Гипотез о том, в чем состоял «проступок» Овидия, за пять с лишним веков филологической науки накопилось столько, что недавний обзор их занял довольно толстую книгу, а приложенный к ней далеко не полный перечень насчитывает 111 аргументированных мнений[3]. При этом в разные эпохи любопытнейшим образом преобладали варианты разных гипотез. Первый период — средние века и Возрождение: комментаторы Овидия еще не располагают никаким материалом, кроме овидиевских текстов и собственной фантазии, а фантазия эта небогата. Всему виной — языческое распутство: если Овидий что-то совершил, то это было прелюбодеяние с женой или дочерью императора, если Овидий что-то увидел, то это был император, предающийся содомии или кровосмешению с родной дочерью, а может быть, императрица, выходящая из купальни. Второй период — к XVIII в. историки разбираются в лицах и датах, открывается одновременность ссылки Овидия и Юлии, является новая версия. Всему виной — любовная история: если Овидий виновен делом, то он был любовником Юлии Младшей, если виновен взглядом, то он был свидетелем, а может быть, и пособником любви Юлии и Силана. Третий период — трезвый XIX век смещает интерес с романического аспекта событий на политический: Овидий пострадал за то, что участвовал в заговоре (или хотя бы знал о нем), который будто бы организовали против Августа Юлия и Эмилий Павел с целью возвести на престол Агриппу Постума. Четвертый период — в конце XIX в. пробуждается внимание к темной, иррациональной стороне античного мира: неизреченная вина Овидия оказывается не политической, а религиозной, он то ли нарушил устав каких-то неразглашаемых таинств (в честь Исиды, в честь элевсинской Деметры, в честь римской Доброй Богини), то ли участвовал в магических гаданиях о судьбе императора. Наконец, наступает пятый период — и XX век, переживший фашизм и другие формы тоталитаризма, говорит: никакого проступка вообще не было названо, Овидию сказали: «ты виноват — тебя наказывают; а в чем виноват — ты сам должен понимать»; и все покаяния Овидия так невразумительны именно потому, что он сам не знает, в чем он виноват.

Все эти теории (кроме, разве, самых ранних) почти правдоподобны, но ни одна из них не убедительна до конца. Гипотезе о Юлии мешают

[3] *Thibault J. C.* The mystery of Ovid's exile. Berkeley, California UP, 1964.

слова Овидия, что он не нарушал никакого закона — стало быть, и закона о прелюбодеянии. Гипотезе об Агриппе — слова о том, что он не повинен ни в мятеже, ни в заговоре. Нарушение таинств государственной властью не наказывалось, а участие в гаданиях нельзя было назвать «случайным». Наконец, если даже Овидий «сам не знал» своей вины, то какие-то догадки («зачем я что-то видел?») у него, несомненно, были. Все гипотезы до сих пор имеют своих сторонников и противников, каждый волен выбирать любую из них. Думается, что все же наибольшего предпочтения заслуживает последняя. Ибо только она разрешает, по крайней мере психологическую, загадку: если вину Овидия нельзя назвать, то зачем так часто о ней упоминать, зачем бередить обиду в императоре? Только затем, чтобы как-то самому догадаться об этой вине и проверить свои догадки. А направление догадок напрашивалось само собой: преступление, о котором люди чаще всего не думают, но которое тем не менее наказуется, — это недонесение; и Овидий ищет свою вину («что-то видел...») именно здесь.

Как бы то ни было, важно помнить одно. Настоящей причиной ссылки Овидия была необходимость отвлечь общественное внимание от скандала в императорском семействе; «Наука любви» была лишь предлогом, а таинственный «проступок» — лишь, так сказать, предлогом предлога. Поэтому напрасны недоумения, смущавшие юридически мысливших филологов прошлого века: если Овидий был не так уж виноват, то почему он был так тяжко наказан? А если Овидий слишком много знал, то почему его сослали, а не убили, чтобы заставить замолчать? Наказание Овидия было предрешено заранее: не кара подыскивалась к вине, а к каре вина. А не убили Овидия потому, что Августу нужен был не молчащий поэт, а говорящий, кающийся и славословящий. Этого он добился: десять книг, написанных Овидием в ссылке, — перед нами.

5

Эти десять последних книг Овидия таковы. Во-первых, пять книг «Скорбных элегий», обращенных к абстрактному читателю: Овидий начал их сочинять еще по пути в ссылку и потом старался каждый год, с 9 по 13 г. н. э., присылать в Рим по книге. Во-вторых, четыре книги «Писем с Понта», адресованных к конкретным лицам: Овидий сперва не публиковал их, опасаясь повредить адресатам, а потом, успокоившись, в 13 г. составил из них первые три книги, к которым далее прибавилась четвертая, посмертная. В-третьих, это небольшая поэма «Ибис», малопонятная и изысканно-темная инвектива: о ней мы еще скажем подробнее.

У филологов прошлого эти сочинения всегда были не в чести. Они считались хуже его ранних любовных стихов и тем более «Метаморфоз». Овидию-человеку вменялось в вину малодушие и лесть его моле-

ний о помиловании, Овидию-поэту — обилие общих мест и повторений. Оба упрека были несправедливы, оба рождены самоуверенностью кабинетного вкуса. Укорять ссыльного малодушием позволительно только тому, кто сам испытал страдания ссылки, — и недаром не кто иной, как Пушкин, сам живший ссыльным почти в тех же местах, счел своим долгом заступиться за Овидия. «Книга Tristium не заслуживала такого строгого осуждения... Героиды, элегии любовные и самая поэма Ars amandi, мнимая причина его изгнания, уступают „Элегиям Понтийским“. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия... Благодарим г. Теплякова за то, что он не ищет блистать душевной твердостию на счет бедного изгнанника, а с живостию заступается за него»[4]. А укорять поэта в том, что стихи его — не крик растерзанной души, а продуманное художественное построение, — значит эгоцентрически требовать романтических вкусов XIX в. от всех времен и народов; и недаром эта наивность стала колебаться на рубеже XX в. с его новыми вкусами. «Ни о крае, ни о душе поэта мы многого из этих поэм не узнаем. Это — и не „Записки из Мертвого дома“ и не „De profundis“: это — нечто чисто овидиевское. Современному читателю трудно вдуматься в эту психологию, но факт остается фактом: Овидий стал бы сам себя презирать, если бы он написал в изгнании нечто похожее на одно из обоих только что названных замечательных произведений»[5].

Что побуждало ссыльного Овидия к поэтическому творчеству? Ближайшие, очевидные причины называет он сам: во-первых, это возможность забыться над привычным трудом (С. IV, 1 и др.); во-вторых, желание продлить общение с оставшимися в Риме друзьями (П. III, 5 и др.); в-третьих, надежда умолить Августа о смягчении своей участи (мотив, присутствующий почти в каждом стихотворении). Но были и более глубокие причины, которых Овидий не называет именно потому, что они для него настолько органичны, что он их не чувствует. Это его отношение к миру и его отношение к слову.

Отношение античного поэта к миру всегда было упорядочивающим, размеряющим, проясняющим. Это было не потому, что античный человек не чувствовал романтического хаоса стихий вокруг себя и хаоса страстей внутри себя. Напротив, они были гораздо ближе к нему и поэтому не пленяли его, а пугали: между ним и ними еще не было многих оград, воздвигнутых позднейшей цивилизацией, и поэтому искусство должно было не столько заигрывать с хаосом, сколько усмирять его. У каждого искусства был для этого свой набор средств; набор средств

[4] *Пушкин А. С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова (1836). — Полное собрание сочинений в 10-ти тт., т. 7. М.: Изд. АН СССР, — 1949, с. 424.

[5] *Зелинский Ф. Ф.* Публий Овидий Назон. — В кн.: *Овидий.* Баллады-послания. М., 1913, с. XXXV.

словесности назывался риторикой. Риторика учила человека расчленять словом окружающий мир, выделять в нем темы, подтемы, мотивы, развивать их по смежности и сходству, размещать и связывать их в гармонически стройные конструкции. Овидий был выхвачен из самого средоточия античного культурного мира и брошен на край света в добычу стихиям северной природы и страстям душевного смятения и отчаяния. Опыт словесности, опыт риторики был для него единственным средством преодолеть эту катастрофу, усмирить этот хаос, выжить — он должен был остаться поэтом, чтобы остаться человеком.

Отношение античного поэта к слову всегда было традиционалистическим, преемническим, продолжательским. Он был человеком одной культуры — Гомера, Софокла, Каллимаха, Энния, Вергилия; никакие другие культуры для него не существовали ни параллельно, ни контрастно, ни как соседние, ни как экзотические. Он мог опираться только на предков, создавать новое только на основе старого. Рядовым поэтам это облегчало творчество. Овидия это стесняло. По духу и вкусу он был любознательным экспериментатором. Начав с любовных элегий, самого свежего из традиционных жанров, он тотчас вырастил из него новый жанр «Героид», а потом скрестил его с жанром дидактической поэмы и получил «Науку любви». Теперь сама судьба предлагала ему еще один жанровый эксперимент: традиции стихов об изгнании до него не существовало, он мог создать ее впервые на основе жанров элегии и стихотворного письма. Собственно, такой опыт он уже сделал в молодости, сочинив «Героиды»; но там материал был старый, мифологический, а здесь материалом должна была стать его собственная жизнь — он должен был вынести муки как человек, чтобы сделать свое дело как поэт.

6

Создать новый жанр — это значит закрепить за определенными формами определенные темы и связать их между собой устойчивой совокупностью мыслей и чувств. Когда молодой Овидий писал свои любовные элегии, общим эмоциональным знаменателем этого жанра была любовь: все темы входили в жанр через причастность этому чувству. Когда ссыльный Овидий взялся за свои «Скорбные элегии», общим эмоциональным знаменателем нового жанра оказалось новое, еще не испробованное литературой чувство — одиночество. Открытие темы одиночества, изобретение поэтических слов для ощущения одиночества — именно в этом заключается вечный вклад понтийских элегий Овидия в сокровищницу духовного мира Европы.

Овидий был не первым творцом и не первым героем стихов, оказавшимся на чужбине: Архилох и Феогнид были поэтами-изгнанниками, Одиссей Гомера и «Просительницы» Эсхила были героями-изгнан-

никами, и все они говорили об одиночестве. Но это было не то одиночество. В дробном мире полисной Греции человек, изгнанный из одного города, находил приют в другом, он жил в чужом доме, но не был бездомен, и Зевс, покровитель странников, бодрствовал над ним. С тех пор времена изменились, разрозненные общины срослись в единое общество, маленькие домики — в большой дом, образ Зевса-покровителя за ненадобностью отступил в неопределенную даль. И теперь быть выброшенным из этого общества, из этого дома в дикий мир под пустое небо стало трагедией, не в пример более страшной. Философ, привыкший и в толпе оставаться наедине с собственной мыслью, перенес бы это легче — через несколько десятилетий в этот же скифский край попал киник Дион Хрисостом, тоже изгнанник, и он чувствовал себя на Дунае и Днепре так же уверенно, как в Риме или родной Малой Азии. Но Овидий не был философом, а был поэтом: он жил не гордым отрицанием мира, а счастливым приятием его. Одиночество оторвало его от земной отчизны, не сблизив с небесной, и поэтому острота его чувства оказалась такова, что стихи его врезались в память поэтам позднейших веков, несших людям новые и новые уроки одиночества.

Овидий не просто испытывал в Томах одиночество — он утверждал его, настаивал на нем. Он ужасается при мысли, что его припонтийское жилье когда-нибудь станет для него «домом» (С. III, 12); он не учится местному языку, чтобы год за годом повторять, как никто его не понимает («здесь не они, а я варвар» — С. V, 10, 37); он верит, что даже после смерти его римская тень будет одинока среди гетских (С. III, 3, 63—64). Культ одиночества для него — средство самосохранения: примириться с изгнанием — значит отречься от всей тысячелетней культуры, в которой — весь смысл его жизни и вершина которой — его Рим и в нем добрая любовь, красивая поэзия и осеняющая власть Августа. Отделить культуру от Рима и Рим от Августа он не может: мир делится для него прежде всего на культуру и варварство, и в этом делении он и Август стоят по одну и ту же сторону рубежа. Вообразить, что правитель культурного общества может оказаться в союзе с варварством против культуры, — это пока еще свыше его сил. В своем одиночестве он чувствует себя частицей культурного мира, затерянной среди мира варварского, и взывает о воссоединении — не о прощении, не о возвращении в Рим, а лишь о перемещении в такой край, где люди умеют любить, владеют словом и покорны Августу. Это, как мы видим, еще очень далеко от одиночества романтика, который ощущает себя не частицей какого-то мира, а самостоятельным миром, одинаково отъединенным от своего ли, от чужого ли общества. Такой индивидуализм еще немыслим для античности — той античности, которая отчеканила аристотелевское определение «человек — животное общественное». Потому и ужасало Овидия одиночество, что без общества он боялся остаться лишь животным.

Отсюда и своеобразие выражения овидиевского одиночества. Там, где поэт нового времени смотрит на мир сквозь свое одиночество, античный поэт смотрит на свое одиночество извне, из того мира, частицей которого он является. Для поэта нового времени главное — показать, как преображается мир под неравнодушным взглядом одинокого человека; для античного поэта — показать, как возникает одиночество человека под гнетом обстоятельств равнодушного мира. Только что вышедший из-под власти хаоса природы и страстей, античный человек все время помнит, что внешний мир первичен, а внутренний вторичен; и, воплощая свои переживания в стихи, он не льстит себя мечтой, что душа с душою может говорить без посредников, а ищет для движений своей души соответствий в том внешнем мире, который един для писателя и для читателя. Это и есть та объективность древней поэзии в противоположность субъективности новой, о чем столько писала классическая эстетика.

Овидий страдает и смотрит на свои страдания со стороны, он не изливает свои муки, а регистрирует их: это не уменьшает его боли («осознанное горе тяжелей», — говорит он в С. IV, 6, 28), но это позволяет ему чувствовать себя человеком. Он не плачет на глазах у читателя, а говорит: «я плачу», не рисует картин утраченного счастья, теснящихся в его сознании, а только перечисляет их, не призывает смерть, а лишь повторяет, что хочет умереть (С. III, 2). Мало того: он не только регистрирует свои муки, он старается их классифицировать, хотя бы простейшим образом — муки духа, муки тела; в первое время, пишет он, тело его страдало, но дух поддерживал его неожиданною твердостью (С. III, 2, 13—14), а затем, наоборот, тело привыкло сносить невзгоды, а дух дрогнул, надломился, и изнеможение его теперь заставляет изнемогать и тело (С. III, 8, 25; V, 2, 3—8, и 13, 3). Это позволяет Овидию изображать состояние духа, рисуя состояние тела: он спешит этим воспользоваться и трижды описывает свою болезнь, вернее, свою болезненность: бледность, худоба, бессонница, отвращение к пище (С. III, 3, 8; П. I, 10). Но что такое болезнь? Это смягченная смерть. И здесь наконец Овидий нащупывает тот образ, которым может обозначить все свои переживания и сделать их понятными для всякого, кому не довелось их испытать. Изгнание — это смерть, быть выброшенным из общества равносильно физической гибели, изгнанник есть живой мертвец; его отъезд в ссылку — не что иное, как похороны (С. I, 3), горящие рукописи «Метаморфоз» — его собственный погребальный костер (С. I, 7), обижающий изгнанника желает мертвецу второй смерти (С. III, 11 и др.). Смерть заживо — это парадокс; и Овидий повторяет этот образ вновь и вновь, зная, что именно поэтому читатель его заметит и прочтет в нем всю повесть мук одиночества.

Упорядочить свои внутренние переживания и представить их через внешние признаки — вот средства, которыми пользуется Овидий, чтобы справиться с самим собой. Подобных же средств ищет он и для

того, чтобы справиться с окружающим миром: расчленить, классифицировать, представить через образы-знаки. Это для него задача не в пример более важная: он ведь помнит, что его одиночество — не естественное свойство человеческой природы, а противоестественное порождение внешних обстоятельств. Поэтому о своих переживаниях он говорит так мало и мимоходом, а о своей судьбе так сосредоточенно и подробно, стремясь все к той же наглядности: «образ моей судьбы стоит перед очами, как зримое тело» (С. III, 8, 35—36). Всматриваясь в эти внешние факторы внутреннего одиночества, поэт различает в них сперва то, что на него обрушилось, потом то, чего он лишился, потом то, на что он надеется, и, наконец, то, чего у него нельзя отнять. Так выделяются в новом овидиевом жанре четыре главные темы: невзгоды изгнанника, память друзей, милость властей, сила поэзии. В поэтическом мире понтийских элегий эти темы соотносятся как настоящее, прошедшее, будущее и вечное.

7

Итак, первая и, конечно, самая характерная тема Овидия в ссылке — это невзгоды изгнанника. Невзгоды эти начинаются задолго до прибытия в ссылку: первая же (после пролога) элегия (С. I, 2) описывает бурю в Ионийском море, застигшую Овидия на пути в Грецию, и это описание уже в высшей степени характерно для поэтики Овидия.

Описание начинается подчеркнуто симметричными стихами (19—22): «волны встают горами — до самых звезд! и разверзаются ущельями — до самого тартара! внизу только море, вверху только небо, море вздуто волнами, небо грозно тучами». Вслед за вертикальным размахом — горизонтальный размах: «между морем и небом — только ветры: восточный против западного, северный против южного». Злые силы — со всех сторон, и вот они сшибаются в середине: «кормчий не знает, куда плыть, и смертная волна заливает мне рот». Конец первой картины; теперь для контраста поэт меняет точку зрения на дальнюю, чужую, не видящую: «как хорошо, что жена моя знает и плачет лишь о том, что я плыву в изгнание, а не о том, что меня уже настигли и море, и ветры, и смерть!» Конец перебивки, перед нами вторая картина — все то же, что и в первой, только страшнее: в небе — молния и гром (до сих пор света и звука не было!), в море — стенобойные удары волн (это тоже не описывалось!), и вот встает десятый вал (крупный план) и идет смерть (и о ней уже не четыре беглых стиха, а целых восемь). Так в 34 строках трижды, и всякий раз по-новому, развертывается образ бури — по существу, лишь из четырех мотивов: море, небо, ветер, смерть. Но элегия этим далеко не исчерпывается. Картина бури окружена, как рамкой, двумя обращениями поэта к богам; в первом (ст. 1—17) — аналогия: «не преследуйте

меня все сразу, ведь и в мифах обычно один бог губит героя, а другой выручает»; во втором (ст. 59—106) — логика: «я ведь приговорен не к потоплению, а к изгнанию, я спасаюсь от смерти ради того, что хуже смерти». Так сцена бури, с одной стороны, включается и в общую связь элегий об изгнании, и в еще более общую связь мифологической картины мира, а с другой стороны, упирается в уже знакомый нам логический парадокс. Но и это еще не все: через несколько страниц перед нами оказывается новая элегия о буре (С. I, 4), она гораздо короче, но в ней мы узнаем, как в конспекте, все тот же набор мотивов: «волна встает и падает (вертикаль!) — судно гудит под ударами — кормчий растерян — смерть и изгнание противоборствуют, а я не знаю, чего мне желать».

Минимум элементов в максимуме сочетаний; сменяющиеся точки зрения; развитие с помощью аналогии и с помощью логики; заострение в парадокс, с одной стороны, и продуманное сцепление с остальными темами цикла — с другой; конспективное повторение мотивов одного стихотворения в других стихотворениях — вот те черты систематизирующей поэтики Овидия, которые сразу выступили перед нами в этом маленьком произведении. Теперь мы будем замечать их на каждом шагу.

Место и обстановку своего изгнания Овидий описывает много раз, то посвящая этому целые стихотворения, то касаясь этого мимоходом в связи с другими темами. Но круг мотивов, из которых составляются эти описания, предельно ограничен. Что тягостно Овидию в Томах? Во-первых, природа, во-вторых, быт. Чем раздражает его природа? Тем, что земля здесь — степь без садов и виноградников, пустая и ровная, как море, а вода здесь зимой становится твердой и крепкой, как земля (заострение в парадокс). Чем раздражает быт? Тем, что война здесь привычна, как мир, а мир суров и буен, как война (тоже заострение в парадокс). Что такое здешняя война? Набег, разорение, плен, смерть; враг страшен даже издали, потому что у него — стрелы, а на стрелах — яд. Что такое здешний мир? Вечная готовность к войне — и на пахоте, и на пастбище; чужие люди, непонятный язык, космы на голове, овчины на плечах, штаны на ногах, вместо закона — нож. Мы не перечислили и двадцати мотивов, а уже почти исчерпали их набор. При этом бросается в глаза, что все они заранее знакомы и Овидию и его читателям из популярных географических и этнографических книг — все это были факты настолько общеизвестные, что даже нет нужды искать для них те или иные «источники Овидия» (хотя, например, не шутя предполагалось, что он мог взять в ссылку вместо путеводителя «Географию» Страбона, которая была свежей новинкой в 8 г. н. э.). И наоборот, о таких подробностях быта, о которых поэт должен был знать не столько из книг, сколько по опыту, — убогий дом, дурная еда, гнилая вода — он говорит лишь нехотя и бегло; лишь одну жалобу он не может сдержать и повторяет несколько раз (С. III, 14, V, 12) — жалобу именно на то, что у него мало книг.

Весь этот круг мотивов определился у Овидия сразу и развернут перед читателем в первом же сборнике, написанном в Томах, — в элегии С. III, 10. Она начинается четким расчленением подтем природы («живу под полярными созвездиями...») и быта («вокруг — сарматы...» и т. д.). Затем из области природы выделяется лишь один ряд мотивов — снег и лед — и располагается с продуманным до мелочей нарастанием: ветер приносит снег, снег отвердевает в лед; у людей ледышки на волосах, в домах вино замерзает в кувшинах; твердыми становятся ручьи, озера, реки — по льду идут люди, кони, телеги; твердым становится море — по нему идет человек, по нему не плавает дельфин, в него вмерзают корабли и вмерзают рыбы — даже заживо! Это парадоксальное заострение — кульминация, после которой Овидий переходит от природы к быту. Здесь это тема вспомогательная и поэтому затрагивается более бегло: сперва — война, враг с конями и стрелами, потеря добра, свободы, жизни; потом — мир, вечный страх, заброшенная земля, ни виноградников, ни садов, ни рощ, голая равнина. Через образ голой равнины связаны темы природы и быта в конце стихотворения, через образ замерзшего Истра, по которому вторгаются враги, связаны они в начале и середине. Концовки каждой части отмечены мифологическими параллелями: в замерзшей воде не пришлось бы тонуть Леандру, в бесплодной земле не пришлось бы Аконтию писать о своей любви на яблоке.

Такова элегия, целиком посвященная теме невзгод изгнания. Когда же эта тема в стихотворении не единственная, а привлечена, например, чтобы обосновать мольбу о помиловании, упрек другу или извинение в несовершенстве своих стихов (обычные сочленения четырех главных овидиевских тем), то мотивы из этого набора берутся немногие, но располагаются так, чтобы напоминали о многом. Так элегия С. III, 3 — о болезни поэта — подводит к основной теме таким перечнем: «здесь кругом одни враги — здесь враждебны человеку и воздух, и вода, и земля (природа) — здесь нет больному ни дома, ни еды, ни врача (быт), ни друга». Так, послание П. III, 1 — о странной бездеятельности жены — начинается перечнем странностей Понта: «здесь все четыре времени года одно другого хуже — здесь море замерзает, источники солоны, степь — как море»; а обращение к миротворцу Августу в С. V, 2 сосредоточивается на мотивах войны: «за стенами — бои, стены — не защита, перемирия — не мир». Чтобы оттенить лишения, в стихи вводятся воспоминания об утраченном: элегия о гетской весне (С. III, 11) начинается картиной римской весны, элегия о гетской войне (П. I, 8) — мечтой о Риме или хотя бы о мирной сельской жизни в той же Гетике. Наконец, когда все сочетания мотивов уже по многу раз использованы, поэт обновляет их сменой точки зрения: те же понтийские невзгоды предстают по-новому, когда он видит их глазами сна (П. I, 2), глазами письма, идущего в Рим (С. V, 4), глазами гостя («Флакк тебе подтвердит, что стрелы гетов ядовиты...» — П. IV, 9, 75—84; «Ты, Весталис, сам убе-

дился, как замерзает Понт...» — П. IV, 7, 7) и даже глазами Августа («вряд ли Цезарь знает, как геты несутся на нас через замерзший Истр...» — П. I, 2, 71—80).

Повторяя вновь и вновь те же образы, Овидий не только не расширяет их набора, но и не углубляется в их детали: о гетских ядовитых стрелах он упоминает без конца и даже посвящает им отдельное стихотворение (П. III, 8), но говорит в нем не о том, что они железные и крючковатые (С. III, 10, 63—64), а о том, что они ранят и убивают. Овидий как бы сознательно стремится превратить свои образы в условные знаки, чтобы читатель не задерживался на них взглядом, а проникал за них мыслью: это не пиктограммы действительности, а буквы, из которых составляется ее описание. И как все смятение одиночества он сводит в одно слово «смерть», так все подробности ссыльной жизни покрываются у него двумя словами «зима» и «война» или еще короче: «лед» и «яд».

8

Вторая тема Овидия в ссылке — это память друзей: в ней теперь для него сосредоточивается вся связь с покинутым Римом. Важность этой темы задана Овидию самим жанром: элегия с древнейших времен ощущалась как монолог, к кому-то обращенный, а стихотворное послание тем более требовало конкретного адресата. Такими адресатами стали для Овидия его римские друзья.

Около двадцати имен упоминает Овидий в посвящениях своих понтийских посланий. К сожалению, большинство их нам мало что говорит о человеке: в лучшем случае мы знаем несколько дат из его послужного списка или несколько слов, оброненных о нем Тацитом или другим позднейшим писателем. Можно заметить лишь три общие черты. Во-первых, это все не старые люди — иногда сверстники Овидия, а чаще более молодые: с ними поэт явно чувствовал себя свободнее; карьера их приходится на поздние годы правления Августа и на первые годы правления Тиберия, Рим и принцепс для них уже неотделимы, и иные из них запомнятся потомкам как «льстецы» и «доносчики». Во-вторых, многие из них связаны с молодым Германиком, предполагаемым наследником Тиберия, полководцем и стихотворцем, — тем самым, который должен был соединить соперничающие линии Юлиев и Клавдиев. И, в-третьих, почти все они не чужды ученых и литературных занятий, а то и впрямь являются писателями-дилетантами: недаром последнее из «Писем с Понта» — это длинный перечень современных римских поэтов (вплоть до самых малых), среди которых жил и с которыми дружил Овидий.

Самая давняя дружеская связь Овидия в Риме была с домом Валерия Мессалы, друга Августа и покровителя Тибулла: здесь юный Ови-

дий делал когда-то свои первые литературные шаги. Но старый Мессала умер после долгой болезни за несколько месяцев до ссылки поэта, а сын его Мессалин решительно не желал иметь никакого дела с опальным изгнанником (П. I, 7; II, 2). Правда, другой его сын, Котта Максим, оратор и поэт-любитель (П. IV, 16, 42, ср. П. III, 6), о меценатстве которого помнил еще Ювенал, с детства был одним из задушевнейших друзей Овидия и первый стал переписываться с ссыльным (П. I, 3, 67, ср. П. I, 9, 34), но он был еще молод и влияния имел мало. Оба они воевали в Паннонии при Тиберии и участвовали в его триумфе. Другая знатная римская связь Овидия была с домом Фабиев, к которому принадлежала его жена: друг поэта Павел Фабий Максим был доверенным лицом Августа в его последние годы, а жена его Марция (двоюродная сестра Августа) — ближайшей наперсницей Ливии; но Фабий, как человек высокопоставленный, действовал медленно и осмотрительно и умер раньше, чем помог. Третий круг дружеских знакомств Овидия сложился в пору его юношеских стихов: это Помпей Макр (П. II, 10), спутник его в образовательной поездке, это Аттик и Грецин, упоминаемые еще в «Любовных элегиях» (I, 9, II, 10), это поэты Альбинован, Север и Тутикан. Они могли заступаться за Овидия перед Тиберием: Альбинован когда-то состоял в его «ученой свите», Аттик был его спутником до поздних лет, Грецин и брат Грецина Флакк стали консулами тотчас по его приходе к власти. Наконец, четвертый круг знакомств Овидия — это молодые люди из окружения Германика: «ученый» Суиллий, зять поэта Салан, наставник Германика в красноречии Кар, воспитатель сыновей Германика Секст Помпей, помогший когда-то Овидию в его пути через Фракию; с самим Германиком Овидий, как кажется, не был лично знаком, но заступников, стало быть, имел и при нем. Просьбами о помощи и заступничестве сопровождается почти каждое письмо поэта к каждому из его друзей. Все эти попытки были заранее обречены на неудачу, но ни Овидий, ни друзья его об этом не знали.

Однако все эти приметы, позволяющие отличить одно имя от другого, можно выделить из стихов Овидия и параллельных свидетельств лишь с большим трудом. Овидий не старается индивидуализировать образы своих друзей, наоборот, он словно сливает их в едином образе идеального друга, иными словами, остается верен своей обобщающей и логизирующей поэтике.

Дружба в римском сознании была почти юридическим отношением, одной из основных связей, скрепляющих общество; для Катулла измена в дружбе так же ужасна, как измена в любви. Овидий подхватывает эту тему: дружба для него — высочайшая духовная ценность, одно из порождений той высокой культуры, которой он так дорожит; основа дружбы — духовная общность, а не корысть (П. II, 3). Но такая дружба — редкость, и он, Овидий, убедился в этом на собственном опыте: как только его постиг императорский гнев, все мнимые друзья отшатнулись от него,

остались лишь двое-трое истинных (С. III, 5; V, 4 и 9; П. III, 2 — почти в тождественных выражениях; имеются в виду, по-видимому, Котта Максим, Цельс, Брут, Аттик). Овидий даже не обижается на отступившихся, поведение их кажется ему естественным; тем крепче держится он за оставшихся верными — тех, кому посвящает он свои стихотворные письма.

Жанр письма сам подсказывает ему разработку темы дружбы. Всякое письмо естественно разделяется на четыре части: обращение, повествование, побуждение и заключительное пожелание. Обращение легче всего перерастает в похвалу достоинствам друга; среди этих достоинств характерным образом на первом плане оказывается преданность благородным занятиям словесности (С. I, 9; П. II, 5; III, 5): они умягчают сердце (П. I, 6, 8), они сближают адресата с поэтом. Близость эта обычно передается словами: «даже и сейчас, вдали, ты словно живой стоишь перед моими глазами...» и т. п. (П. II, 4 и 10; III, 5 и др.). Далее, повествовательная часть обычно включает знакомую нам тему невзгод одиночества, но часто оттеняет ее воспоминаниями о былых днях совместной жизни. Воспоминания эти обычно о том, как друзья делились тайнами (С. III, 6), за беседами не замечали времени (С. V, 3; П. I, 9; II, 4 и 10), вместе читали, обсуждали, исправляли стихи (С. III, 7; П. II, 4). Такое братство по стихам может связывать даже не двух друзей, а многих, и поэт с радостью перебирает в памяти друзей-стихотворцев (П. IV, 16) или обращается к товарищам по «коллегии поэтов», справляющих праздник Вакха, их бога-покровителя (С. V, 3). Воспоминания становятся особенно острыми, когда касаются минуты разлуки: друг страдает, как и сам поэт, бледнеет и плачет, как он, и среди прощальных объятий и лобзаний слезы их смешиваются (С. III, 4 и 5; V, 4; П. I, 9; II, 3 и 11). Это — самые устойчивые образы-знаки в той картине дружбы, которую развертывает Овидий: когда он не может развернуть тему дружбы, он указывает на нее именно упоминаниями об объятиях и слезах. Далее, побудительная часть обычно содержит просьбу о помощи, о заступничестве или хотя бы (П. I, 6) о слове утешения; здесь детализации темы обычно нет, Овидий не может из своей дали давать друзьям практические советы, вместо этого он охотнее всего вводит сюда смежную тему надежды на милость Августа. Наконец, краткую заключительную часть — добрые пожелания — Овидий обычно строит, отталкиваясь от собственной судьбы: «пусть к вам будет добр Цезарь» (П. II, 2, 107—108, и 6, 18), «пусть и вас и ваших близких минует моя участь» (С. III, 4, 76—77, и 5, 21—22); иногда к этому добавляется обещание славы друзьям в своих стихах (С. V, 9, 23—24; П. II, 6, 33—34; III, 2, 29—30).

Конечно, это связное развертывание темы почти нигде не предстает у Овидия с такой полнотой и широтой: тема дружбы более знакома читателю, чем тема изгнания, и поэт может позволить себе вводить ее фрагментарно, в разных стихотворениях останавливаясь на разных мотивах. По этой же причине он не старается здесь заострить свой образ в

парадокс: лишь однажды он бросает замечание, что несчастье, как и счастье, имеет право на внимание окружающих: люди расступаются перед слепцом, как и перед консулом (С. V, 6, 29—32). Не пользуется Овидий и сменой точки зрения для оживления своего набора мотивов: тема дружбы для него — как бы нейтральный фон, на котором должны ярче выступать остальные темы. Однако средства разнообразить материал у Овидия есть и здесь. Рядом с центральным образом «идеального друга» он вводит оттеняющие образы других адресатов. Во-первых, это «осторожный друг», который боится помочь поэту или даже быть названным в его стихах (это Мессалин в П. I, 7; II, 2 и аноним в С. IV, 4; V, 9; П. IV, 6): Овидий пеняет, что тот не верит в милосердие Августа, и заверяет, что все равно он, Овидий, не может не любить друга и что читатель узнает его прекрасный образ и без имени. Во-вторых, это «ненадежный друг», который вначале был верен ссыльному, а потом устал (Грецин в П. II, 6 и аноним в С. V, 6): Овидий уверяет, что ничем не заслужил такой перемены чувств и что лучше было отречься от друга сразу, чем на полпути. В-третьих, это «нерадивый друг», который всем хорош, только ленив писать письма (С. IV, 7; V, 13); Овидий с комическим ужасом отказывается этому верить и предпочитает думать, что письма его пропали в столь дальней дороге. В-четвертых, наконец, это «враг», который бьет лежачего и порочит беззащитного (С. III, 11; IV, 9; V, 8): Овидий упрекает его в бессердечии, напоминает об изменчивости судьбы (ср. С. III, 3; П. IV, 3 — редкий мотив в гармоническом мире Овидия!) и грозит ославить его жестокими стихами. Стихи эти Овидий и вправду написал — это поэма «Ибис», о которой будет речь дальше.

К этому же ряду образов примыкает и еще один, то уподобляющийся образу «идеального друга», то оттеняющий его. Это образ жены поэта. Общие приемы его построения те же: похвала, воспоминание, побуждение, пожелание. Но внимание между ними распределяется по-иному. Похвала ей произносится всякий раз, но не за любовь к словесности, а за верность в несчастиях. Воспоминания о ней никогда не касаются былой совместной жизни — семейный уют еще не стал предметом поэзии даже у Овидия. Зато воспоминания о разлуке с ней в памятную ночь отъезда из Рима (С. I, 3) так живы, конкретны и ярки, что не идут ни в какое сравнение со схематичными «плачами» друзей. И — что самое главное — эти страдания разлуки перекидываются здесь из прошлого в настоящее: друзей своих поэт в лучшем случае робко спрашивает: «помнишь ли ты обо мне?», жене он пишет с уверенностью: «я знаю, ты так же страдаешь, как и я» (С. IV, 3; V, 5; П. I, 4 и др.). Жена — единственное лицо в мире «Скорбных элегий», которое разделяет мучения одинокого поэта. От этого ему легче, от этого ему и тяжелее: ему совестно быть причиной страданий близкого человека (чувство, не такое уж частое в античной поэзии). Отсюда новый мотив: «будь же стойкой в невзгодах: только в испытаниях добродетель обретает славу, и для тебя ее

глашатаем будут мои стихи» — в посланиях к друзьям этот мотив является лишь изредка, в посланиях к жене — на каждом шагу (С. I, 6; IV, 3; V, 5 и 14; П. III, 1 и др.). Эта логика построения образа настолько осознана, что под конец поэт сам ее обнажает: «в стихах моих на тебя возложена важная роль — образцовой супруги; не испорти же ее!» (П. III, 1, 43—45). Такая обмолвка — лучшее проявление той рациональности в эмоциях, которая так характерна для поэтики Овидия вообще и в новом его жанре в частности.

9

Если тема прошлого, тема дружбы в стихах Овидия развертывается наименее парадоксально, то тема будущего, тема надежды на помилование — наиболее парадоксально. Мы уже говорили о том, насколько психологически необходимо для Овидия было смягчение наказания, воссоединение с миром культуры, возвращение от смерти к жизни. Тема эта затрагивается, хотя бы мимоходом, почти в каждом стихотворении: из описания невзгод она служит естественным выводом, в обращениях к друзьям — естественной просьбой о заступничестве. Овидию нужно было представить ее наиболее действенным способом — таким способом и оказался парадокс.

С одной стороны, поэт полностью и безоговорочно признает себя виновным: он не упускает ни единого случая упомянуть о своей вине, будь то «Наука любви» («лучше бы мне никогда не писать ее!») или загадочный «проступок» (мы видели, с каким удивительным упорством вновь и вновь касается Овидий этого пункта). С другой стороны, поэт твердо надеется на милосердие Августа — он все время подчеркивает сравнительную мягкость постигшего его наказания — не «изгнания», а «ссылки» (С. IV, 4; V, 2, 4, 8, 11 и др.) — и верит, что в своей снисходительности Август пойдет и далее (С. III, 4; V, 4, 8 и др.). Объяснение этого парадокса — в том же несовпадении «быть» и «казаться», которое было и причиной гонения на поэта. Овидий был наказан за то, что он воспевал Августов режим таким, каким он был, а не таким, каким он хотел казаться, — теперь он надеется на помилование за то, что он описывает режим именно таким, каким тот хочет казаться. «Милосердие» было официальным лозунгом Августа с самых ранних его политических шагов; восхваляя милосердие правителя, поэт только повторяет слова Августа и надеется, что тот что-нибудь да сделает в подкрепление собственных слов. Овидий как бы принимает предложенные ему правила игры: ему предоставлена роль справедливо наказанного преступника — он честно играет ее; Август взял на себя роль милосердного властелина — Овидий надеется, что он тоже честно сыграет ее, и со своей стороны изо всех сил ему подыгрывает, переходя всякую меру в славословиях Августу.

Современному читателю эти славословия претят. Когда Овидий без конца называет Августа богом (ни у Вергилия, ни у Горация это еще не вошло в столь прочную привычку), когда он простирается перед ним с молитвой (С. V, 2), когда он исходит умилением перед медальоном с лицами Августа, Ливии и Тиберия (П. II, 8), когда он спешит воспеть триумф над Германией, не зная, что сам Август его отменил (С. IV, 2), когда он, дождавшись наконец, заочно воспевает триумф над Паннонией — шествие победителей, ликование народа, ожидание еще более громких побед (целый цикл стихотворений 12—13 гг.: П. II, 1, 2, 5; III, 3, 4), — в устах поэта-изгнанника это кажется вопиющей неискренностью. Это не так. Здесь нет неискренности — есть лишь осознанная условность. Заключается она в том, что имя «Август» для Овидия — такой же условный символ всей римской современности, как слово «смерть» — символ одиночества, а слова «лед» и «яд» — символы невзгод изгнания. Разницу между символическим Августом, Августом-богом и реальным Августом, Августом-человеком Овидий хорошо помнит и иногда даже подчеркивает ее: наказан он был Августом-человеком, способным ошибаться, как всякий человек (вряд ли он даже прочитал внимательно «Науку любви», этот состав Овидиева преступления, — С. II, 31—32; вряд ли он даже представляет себе, что такое Томы, этот край Овидиева наказания, — П. I, 2, 71—72), а помилования ждет от Августа-бога, милосердного, как истинный бог. Но условность эта принята Овидием искренне. Он убедился, что те правила игры, которым он следовал смолоду, не удовлетворяют партнера, — и перешел на новые правила игры. Выходить из этой игры (как вышел бы философ) Овидий не хочет, потому что понимает, что игра идет высокая — борьба культуры против варварства — и в этой борьбе он с Августом заодно, что бы ни думал по этому поводу Август. А что играть без правил нельзя, что вся жизнь человека в обществе — это игра, он знает еще с тех лет, когда все свои «Любовные элегии» и «Науку любви» он написал, по существу, именно о том, как даже в любви человек думает «да», а говорит «нет», и наоборот.

Вот почему Овидий так упорствует в своем парадоксе: чем безоговорочнее он признает свое преступление, тем больше его уверенность в Августовом милосердии. Что Август сам давно вышел из игры и следит за его стараниями равнодушно и со стороны, этого он не мог и не хотел себе представить.

10

Наконец, четвертая из главных овидиевских тем — это поэзия. Она тоже предстает перед читателем в парадоксе, и даже в тройном. Стихи погубили поэта, однако не погибли с ним в изгнании — Овидий страдает в Томах, а стихи его (сообщают ему римские друзья) исполняют-

ся в людных театрах и имеют успех (С. V, 7). Стихи погубили поэта, однако они же и спасут его — он умрет, а они останутся в веках и сохранят его имя для дальних потомков. Стихи погубили поэта, однако они уже спасают его — слагая их, он забывает о своих страданиях и упражняет свой слабеющий дух. «Так спутники Улисса погибали от лотоса, но не переставали наслаждаться им, так влюбленный держится за свою любовь, хоть и знает, что она его губит» (С. IV, 1, 31—34).

Контраст между смертностью поэта и бессмертием его стихов — древнейшая тема поэзии; в античной лирике с самых давних времен у поэтов было в обычае упоминать в стихах свое имя, чтобы сохранить его навек. Гораций закончил свой сборник од знаменитыми стихами про «памятник вечнее меди», и Овидий почти дословно повторил их в заключении своих «Метаморфоз». Но в понтийских стихотворениях Овидия эта тема получила новую, еще не испробованную разработку. Мысль о том, что поэт и стихи его — совсем не одно и то же, была для Овидия одним из оправданий в его защите перед Августом: «стихи мои могли быть легкомысленны, но жизнь моя была чиста» (С. II, 345—360; впервые в римской поэзии это оправдание появляется еще у Катулла). Поэтому для Овидия становится особенно важно разделить в себе человека и поэта — как бы два лица, для которых поэзия имеет совсем разное значение.

Собственно, именно этому посвящена одна из самых известных «Скорбных элегий» Овидия (С. IV, 10) — автобиографическое заключение четырех книг этого цикла (которыми, по-видимому, поэт сперва хотел и ограничиться). Здесь нет ничего похожего на традиционный образ вдохновенного поэта, который велик (а иногда смешон) оттого, что его устами говорит не он, а обуявшая его божественная сила. Творчество здесь изображено не как высокое и мучительное служение, а как приятное, добровольно избранное занятие: Овидий пишет не потому, что боги велели ему о чем-то поведать миру, а просто потому, что это ему доставляет удовольствие. Так было в Риме, так продолжается и в ссылке: «обманываю время, коротаю день» (IV, 10, 114). Тем самым поэт отказывается и от притязаний на славу: награда ему — сам процесс труда, а не результат труда. Если же слава все-таки приходит к нему, то лишь как нечаянный подарок судьбы; и если за радость творчества он благодарит Музу, то за славу творца благодарит читателя.

Этот образ доброго поэта-обывателя — новый в латинской литературе (зачатки его можно найти у Катулла, но между пылкостью зачинателя Катулла и благодушием завершителя Овидия — огромное расстояние). Однако он не вытеснил у Овидия традиционный образ вдохновенного поэта-пророка: они сосуществуют. Когда Овидий пишет очередную элегию о невзгодах ссылки, привычно прося прощения у друзей за небрежность формы и унылость содержания (С. III, 14; V, 1, 7, 12; П. I, 5; III, 9; IV, 2), то он всячески подчеркивает, что пишет лишь для себя,

чтобы успокоить душу (С. V, 1, 63—64), а посылает написанное в Рим лишь из дружбы и для пользы своей судьбе, а вовсе не для славы (С. III, 9, 55—56). Когда же он готовится к смерти и задумывается над своей посмертной долею (С. III, 3), или обращается к молодому поэту и убеждает его быть верным своему призванию, не пугаясь его, Овидия, судьбы (С. III, 7), или запевает хвалу победам Августа и Германика (П. II, 1; III, 4 и др.), то он радостно возвращается к высоким мыслям о том, что в человеке бессмертны лишь дух и дар (III, 7, 43—44) и что стихи его будут памятником ему во все века, пока Рим владеет миром. Так двоится в сознании Овидия образ поэта: так самая близкая ему тема, включаясь в игру, тоже оборачивается в стихах не лицом, а маской, и даже двумя.

Тема поэзии объединяет для Овидия его прошлое, настоящее и будущее: поэзия — это лучшее, что знал он в прожитой жизни, это опора ему в нынешних страданиях, это залог его доброго имени в потомстве. Именно в поэзии полнее всего и вернее всего запечатлевается поэт: «Муза — непогрешимый свидетель всех моих несчастий» (П. III, 9, 49—50), «я сам — содержание моих стихов» (С. V, 1, 10). Это звучит почти по-современному, как программа самовыражения личности, и все-таки это нечто иное: для поэта нового времени стихи служат комментарием к его личности, для античного поэта его личность служит комментарием к стихам. Главная цель поэзии Овидия — упорядочить хаос мира вокруг себя и хаос чувств внутри себя; это он делает, намечая такие-то тематические линии и связывая их между собой таким-то образом; а почему именно такие и именно так, тому служат объяснением обстоятельства его жизни, о которых он и уведомляет читателя.

11

Так складываются у Овидия основные черты его нового жанра — скорбной элегии: тема одиночества как исходная и основная, темы невзгод, дружбы и надежды как три оси ее развития, тема поэзии как завершение, обобщение и замыкание на себя. Каждая тема членится на мотивы, каждый мотив стремится стать условным знаком всей темы. Наборы таких мотивов в различных сочетаниях и в поворотах с различных точек зрения образуют художественную структуру элегий.

Но, кроме структурных элементов, без которых произведение перестает существовать, в нем должны быть и орнаментальные элементы, каждый из которых может быть или может не быть, но совокупность которых необходима. Она необходима для того, чтобы связать новое произведение или новый тип произведений с прежним художественным и жизненным опытом читателей, чтобы напомнить им, что и страдание, и дружба, и милосердие, о которых говорится в новых стихах, — не вы-

думки поэта, а чувства и явления, хорошо знакомые миру вообще и искусству в частности. В структурных мотивах тема развертывается по законам логики, в орнаментальных — по законам аналогии: иными словами, это прежде всего сравнения, параллели нового с общеизвестным. Античность знала два основных фонда таких сравнений — из мира природы и из мира мифологии. В обоих этих поэтических запасниках Овидий чувствует себя полным хозяином.

Сравнения из области природы и быта Овидий употребляет реже: они безэмоциональны, они помогают понять, но не почувствовать то, что хочет сказать поэт. Чаще всего они появляются при наименее привычной из овидиевских тем — теме одинокого страдания. Как солнце точит снег, море — камни, ржавчина — железо, червь — дерево, так изгнание точит душу (П. I, 1); время приучает быков к ярму и коней к узде, тупит плуг, стирает кремень, но не может заглушить тоску (С. IV, 6); и, как погибает поле без вспашки, конь без проездки, лодка на берегу, так погибает среди варваров поэт (С. V, 12). Но и остальные темы могут дать повод для подобных сравнений: дружба между поэтом и его адресатом крепка потому, что оба они преданы Музам, как работник крестьянину, гребец кормчему, воин полководцу (П. II, 5); милосердие Августа подобно милосердию благородного льва среди низких хищников (С. III, 5); а поэзия утешает ссыльного так же, как песня помогает в труде землекопу, бурлаку, гребцу, пастуху или пряхе (С. IV, 1). Кроме того, есть два самых постоянных повода для набора сравнений из мира природы — «от несчетности» и «от невозможности»: так, невзгоды поэта несчетны, словно песок на берегу, рыбы в море, звери в лесах, колосья на ниве, зерна в маке, травы на Марсовом поле, пчелы в медоносной Гибле и т. д. (С. IV, 1; V, 1, 2, 6; П. II, 4, 7 и др.); так, поверить в измену дружбе столь же невозможно, как здравому уму поверить в химер, кентавров и гарпий, как северу потеплеть, а югу похолодеть, как Понту лишиться полыни, а медоносной Гибле — тимьяна, морю — рыб, а воздуху — птиц и т. д. (С. IV, 7; V, 13; П. I, 6; II, 4 и др.).

Сравнения из области мифологии у Овидия неизмеримо многочисленнее. Они привлекательны для него тем, что это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя, они не только несут понимание, но и возбуждают сочувствие и, что всего важнее, ощущаются как красота. Мы уже видели, как в элегии С. III, 10 о гетской земле Овидий искусно отметил кульминационные точки мифом о Леандре и мифом об Аконтии. Сама судьба, занесшая его в это изгнание, роднит его с такими изгнанниками, как Кадм, Тидей, Патрокл и Тевкр (П. I, 3); пережитые им невзгоды, каждую в отдельности, изведали и Ясон, и Улисс, и даже Вакх (С. I, 5; V, 3; П. I, 4); страдания его вечно обновляются, как печень Тития, а он не может ни окаменеть, как Ниоба, ни одеревенеть, как Гелиады (П. I, 2). Верность друзей в беде напоминает ему о Тесее и Пирифое, Ахилле и

Патрокле, Нисе и Евриале и, уж конечно, об Оресте и Пиладе, страдавших от таких же варваров в недалекой Тавриде (С. I, 5; IV, 4; V, 4, 6; П. II, 3, 6; III, 2 и др.); верность жены — о Пенелопе, Андромахе, Лаодамии, Алкестиде, Евадне (С. I, 6, V, 5, 14; П. III, 1 и др.). От покаравшего его Августа поэт ждет такого же милосердия, какое оказал Ахилл Телефу, ранив и исцелив его тем же копьем (С. V, 2), ибо милосердие — удел высоких душ, а свидетельство тому — отношение Ахилла к Приаму, Александра к Пору и Дарию, Юноны к обожествленному Геркулесу (С. III, 5). И наоборот, злоба и жестокость тотчас находят олицетворение в именах Бусирида, Фаларида, Антифата, Полифема (С. III, 11; П. II, 2). Стихи, которыми в ссылке утешается поэт, подобны тем стонам, в которых изливали страдания Филоктет и Приам, Альциона и Прокна (С. V, 1), и они помогают в горе, как лира помогала Ахиллу и Орфею (С. IV, 1). Это лишь самые частые из бесчисленного запаса мифологических параллелей, без которых у Овидия не обходится ни одна тема и почти ни одно стихотворение. Современному человеку это обилие мифологии может показаться расхолаживающим, но для античного поэта это был вернейший способ найти общий язык со своим читателем.

Созданное таким образом построение из структурных и орнаментальных элементов, в котором все мотивы более или менее связаны друг с другом, подлежит теперь развертыванию в последовательный стихотворный текст. При таком развертывании одни связи подчеркиваются, другие ослабляются, третьи разрушаются; какой способ развертывания выбрать — в этом заключается проблема композиции стихотворения. Решаться она может по-разному. Поэты нового времени рассчитывают свои стихи прежде всего на читателя, который их читает впервые, не знает, что ждет его через пять строк, и ощущает главным образом напряженный ритм переходов от куска к куску, уводящих его все дальше и дальше. Античные поэты — не всегда, но преимущественно — рассчитывали на читателя, который перечитывает стихотворение вновь и вновь, прочитанную часть помнит хорошо, а недочитанную знает заранее и потому ощущает и пропорции кусков, и их взаимные переклички. Именно так строил свои стихотворения Овидий — в расчете не на ближний взгляд, скользящий от частности к частности, а на дальний, охватывающий целое от начала до конца.

Современному читателю нелегко сразу приспособиться к такому расчету. Проще всего ему воспринять элегии с прямолинейной последовательностью событий: автобиографию (С. IV, 10), миф о Медее или Оресте (С. III, 9; П. III, 2), описание пути книжки по Риму (С. III, 1). Немногим труднее те стихи, которые построены целиком по плану письма: обращение, похвала, описание, побуждение и т. д. (С. III, 5, 11; IV, 3; V, 2 и др.). Сложнее бывает, когда в стихотворении чередуются, например, куски с описанием невзгод и с описанием переживаний поэта (иногда с нарастанием контраста, как в П. II, 7, иногда с ослаблением, как в

С. V, 7). Наконец, больше всего внимания от читателей требуют те стихотворения, в которых плавное развитие мысли от двустишия к двустишию сочетается с симметричной перекличкой дальних кусков. Так, в послании Перилле (С. III, 7) естественно следуют друг за другом вступление, воспоминание, побуждение и заключение, причем средние части объединены образом Периллы, а крайние — образом поэта, первые две части связаны темой дружеской близости, последние две части — темой близости в поэзии. Так, элегия к Вакху (С. V, 3) естественно делится на четыре части, две описательные, о своей судьбе и о Вакховой судьбе, и две побудительные, с обращением к Вакху и обращением к товарищам-поэтам, но вдобавок начало первой части перекликается с началом и концом четвертой (картиною пира поэтов), конец первой части — с концами второй и третьей (мольбою о помощи, которая, таким образом, прошивает все стыки кусков), а начало второй — с началом третьей (мифами о Вакхе). И это еще далеко не предел возможностей переплетения тем: другие элегии построены еще сложнее, а более всех — огромное послание к Августу (С. II). Останавливаться на подробностях этого художественного тканья здесь невозможно.

Те же принципы, что определяют построение отдельных стихотворений, действуют и при построении целых стихотворных книг. Если поэт нового времени заботится прежде всего о том, чтобы одно стихотворение подхватывало и продолжало другое, то античный поэт старается чередовать стихотворения несхожие и располагать их в книге симметрично, чтобы читатель не столько переживал движение и развитие, сколько любовался уравновешенностью и покоем. Так, в «Скорбных элегиях» Овидий неизменно отмечает начало и конец книг стихотворениями о поэзии (III, 1 — о том, как книга приходит в Рим, III, 14 — о том, как слагается она в Томах; IV, 1 — об утешении поэзией в ссылке, IV, 10 — о наслаждении ею до ссылки; V, 1 — как стихи изливают уныние поэта, V, 14 — как они несут славу его ближним), а середину книг — то повтором этой темы (III, 7), то контрастом (IV, 6), то сплетением того и другого (V, 7). В промежутках между этими опорными точками располагаются, чередуясь, стихи на остальные темы; при этом в начало книг помещаются элегии более длинные, в конец — более короткие; а в «Письмах с Понта» (I — III) к тому же учитываются раздельно чередование тем и чередование адресатов, а на симметрию плана каждой книги налагается симметрия всего трехкнижия в целом. Так поэт не упускает ни одной возможности внести в свой материал порядок.

12

Мы обследовали поэтическую систему понтийских элегий Овидия — выделили его художественные приемы, проследили их взаимосвязь. Возможен вопрос: а насколько осознанны были приемы для са-

мого Овидия, пользовался ли он ими как холодный мастер или писал по вдохновению, не разбирая средств? На такой вопрос, конечно, ответить нельзя; можно лишь предполагать, что у Овидия, как у многих поэтов, начало сложения стихов было интуитивным, окончательная отделка — осознанной и продуманной; что не поддавалось такой отделке, шло в огонь (С. IV, 1, 100—101, ср. П. III, 9, 11—12). Во всяком случае, сознательности и рационалистичности в отношении к своим стихам у Овидия было гораздо больше, чем может показаться. Свидетельство этому — большое стихотворение в нечастом у поэтов роде: автопародия. Эта автопародия — «Ибис».

«Ибис», десятая из десяти книг, написанных Овидием в ссылке, пользуется заслуженной славой самого темного произведения всей древнеримской поэзии. Образцом для Овидия было одноименное стихотворение александрийского классика Каллимаха, но оно не сохранилось и помочь нашему пониманию не может. Ибис — имя египетской птицы, которой поверье приписывало неопрятные повадки, упоминаемые Овидием в ст. 450. Этим именем Овидий вслед за Каллимахом называет какого-то своего врага — по неявному намеку можно лишь догадываться, что тот хотел поживиться за счет имущества сосланного поэта (ст. 20—21, ср. С. I, 6). На этого врага он и обрушивает самые отчаянные поношения, суля ему в возмездие тысячу жестоких смертей. Нескончаемый ряд этих проклятий и составляет всю поэму-инвективу Овидия.

«Ибис» настолько не похож на остальные произведения Овидиевой ссылки, что филологи недоумевают: что могло толкнуть поэта к такому несвоевременному риторическому упражнению? Думается, что самый правдоподобный ответ на этот вопрос — наше предположение, что «Ибис» есть автопародия. При этом пародирует себя Овидий по меньшей мере на трех уровнях, от самого поверхностного до самого глубокого.

Самый поверхностный — это уровень орнаментальной мифологии. Мы видели, что почти каждое стихотворение Овидия украшено мифологическими сравнениями. Мы могли бы еще заметить, что эти сравнения бывают чаще всего сосредоточены в конце стихотворения, что идут они обычно не по одиночке, а сразу группами — упомянув Ореста и Пилада, Овидий тут же упомянет Ахилла и Патрокла и т. д. — и что в них Овидий очень любит называть героев не прямо, а описательно — не «Орест», а «безумец», не Пилад, а «фокеец», не Патрокл, а «Менетиад» (по отцу) или даже «Акторид» (по деду). Все эти приемы в «Ибисе» доведены до предельной крайности. Мифологические сравнения — «чтоб тебе погибнуть так, как погиб такой-то» — сосредоточены в конце стихотворения и занимают почти две трети его объема (а в начале стихотворения вдобавок не упущены ни сравнения «от несчетности», ни «от невозможности»). Друг за другом они следуют группою, и в группе этой не менее двухсот уподоблений, так что подчас они начинают группиро-

ваться еще детальнее: «ослепленные», «обезумевшие», «погибшие от жен», «погибшие в странствиях Одиссея» и т. п. А в иносказательных именованиях своих героев Овидий доходит до такой изощренности, что здесь что ни двустишие, то загадка: «мучься, как этеец, как зять двух змей, как отец Тисамена, как муж Каллирои» (ст. 347—348) — даже искушенный знаток мифологии должен сделать немалое усилие, чтобы понять, что здесь имеются в виду такие известные лица, как Геракл, Афамант, Орест и Алкмеон, и что, следовательно, общее «мучение» их — безумие. Такой систематической шифровкой известного через неизвестное Овидий как бы доводит до абсурда свой любимый стилистический прием и этим свидетельствует, что пользуется им вполне сознательно и опасные его стороны хорошо понимает.

Следующий уровень автопародии — это структурные мотивы. План «Ибиса» — это как бы вывернутый наизнанку типичный план дружеского «письма с Понта» (ср. «послания к врагу» — С. III, 11; IV, 9; V, 8). Там обычно в начале стоит похвала адресату, здесь — поношение; там — клятва в верности, здесь — клятва в ненависти; там — рассказ о своем злополучии, здесь — о злополучии Ибиса; там — просьбы, здесь — угрозы; там — благопожелания, здесь — проклятия. А чтобы подчеркнуть эти ассоциации, Овидий начинает «Ибиса» характерным мотивом «Скорбных элегий» — «я не хочу называть твое имя» (там — из заботы о друге, здесь — о враге!), а кончает последним проклятием — «живи и умри здесь, как я, среди гетских и сарматских стрел!» (ст. 637—638). Так показывает Овидий, что и жанровые особенности его поздних стихов были им вполне осознаны. Мало того: та мифологическая энциклопедия в загадках, которой заканчивается «Ибис», не могла не напоминать и автору и читателям две другие мифологические энциклопедии Овидия, «Фасты» и «Метаморфозы», но тоже вывернутые наизнанку — там нанизывались примеры начал и вечной смены явлений, здесь — трагических концов. Так и жанровая пародия распространяет свой охват с поздних стихов Овидия на все его творчество в целом.

Самый глубокий уровень автопародии особенно интересен. Что позволяет нам усмотреть в «Ибисе» пародическое, ироническое отношение к собственным приемам, а не искренне-безудержное увлечение ими? Простой факт: мы видим фантастическое нагромождение самых страшных проклятий по адресу врага, но мы так и не знаем главного: во-первых, кто этот враг и, во-вторых, в чем его злодеяние? Характерные овидиевские приемы в «Ибисе» не только подчеркнуто гиперболизированы, они еще и подчеркнуто не мотивированы — а это верный признак пародического отношения к ним. И вот здесь напрашивается неожиданная ассоциация. Не так ли выглядит у Овидия основной, исходный момент всей ситуации, изображаемой в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта», — мотив вины? Ведь и там поэт говорит о своей вине много (даже неуместно много) и трагично (даже неумеренно трагично), но так ни

разу ее и не называет. Не означает ли это, что Овидий сам понимал: тот пресловутый «проступок», за который он попал в Томы, есть лишь фикция, лишь повод для игры императорских репрессий, вполне аналогичной той игре мифологических проклятий, которой он сам предается в «Ибисе»? Собственно, именно эта несомненная аналогия и кажется если не решающим, то наиболее существенным доводом в пользу самой парадоксальной гипотезы о «проступке» Овидия: Овидий сам не знал, в чем этот «проступок», потому и не мог его назвать.

В актерской практике есть термин «игра с пустышкой», когда актер бережно пересчитывает деньги, которых нет, или с аппетитом кусает пирог, которого нет. Вот такой «игрой с пустышкой», предельным обнажением игры как игры, является и овидиевский «Ибис». Это пародия Овидия не только на свое позднее творчество, не только на все свое творчество в целом (начиналось оно стихами о любви к полувыдуманной Коринне, кончается стихами о ненависти к полувыдуманному Ибису), но и на саму свою жизненную судьбу. Сознавал ли Овидий столь глубокий уровень своей пародии? Может быть, и нет; но, даже если он лишь неосознанно нащупывал идею своего «Ибиса», от этого она не перестает быть для него неслучайной.

«Ибис» примыкает к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта», как сатировская драма примыкает к трагической трилогии: тот же материал, тот же стиль, но трагизма уже нет. «Элегии» и «Письма» были осознанием и упорядочением того хаоса, в который повергла Овидия его жизненная катастрофа; «Ибис» был осознанием того набора упорядочивающих средств, которые он при этом применял. «Элегии» и «Письма» были выработкой взгляда на новый мир — «Ибис» был взглядом на этот взгляд. Сама возможность сочинения «Ибиса» означала, что преодоление хаоса для Овидия уже совершилось. Из своей катастрофы поэт вышел победителем.

13

Овидий прожил в ссылке десять лет. Но все стихи, о которых мы до сих пор говорили, — пять книг «Скорбных элегий», три первые книги «Писем с Понта» и «Ибис» — написаны в первое пятилетие — до 14 г. н. э. Затем происходит перелом. Творчество Овидия отчасти иссякает, отчасти меняется — как по настроению, так и по форме.

До некоторой степени это связано с внешними событиями. В Риме летом 14 г. умер Август. За несколько месяцев перед этим он в сопровождении Павла Максима, покровителя Овидия, тайно посетил своего сосланного внука Агриппу Постума. Об этом стало известно Ливии; очень скоро Павел Максим умер, затем скончался 76-летний Август, а тотчас после этого был убит Агриппа Постум. У власти встал Тиберий.

На Тиберия у ссыльного поэта, по-видимому, не было никаких надежд: в славословиях его Тиберий всегда занимал меньше места, чем даже Германик. Приходилось смиряться с мыслью, что помилования не будет, что в Томах поэту предстоит и жить и умереть.

На Дунае тоже произошли перемены. Задунайские геты усилили было свои набеги: в 12 г. они взяли римскую крепость Эгисс, а в 15 г. — Трезмы. Чтобы отбивать их, приходилось подводить войска из Мёзии, со среднего Дуная (П. IV, 7 и 9). Становилось ясно, что оборонять границы силами вассальных фракийских царей — дело ненадежное; началась подготовка к принятию пограничных областей непосредственно под римскую власть. Для подготовки этого «начальником над морским побережьем» был назначен военачальник Весталис, отличившийся под Эгиссом; Овидий приветствовал его посланием (П. IV, 9). По-видимому, принятые меры увенчались успехом: упоминания о варварских набегах исчезают из поздних стихотворений Овидия. Одна из причин, питавших в нем ненависть к Томам, исчезла.

Но главным, конечно, были внутренние перемены в Овидии. Опыт «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» принес свои плоды: стихи примирили его с новой жизненной ситуацией, стало исчезать мучившее его чувство потерянности в мире и неуверенности в себе. Это было так непривычно, что он сам испугался, заметив, что ему не хочется больше писать стихи (С. V, 12), просить друзей и надеяться на помощь (П. III, 7); ему показалось, что это — предел отчаяния. На самом деле это было началом выхода из катастрофы.

Он продолжает еще писать «письма с Понта» по привычному образцу, но уже не собирает их в новый сборник: IV книгу «Писем с Понта» составили только после смерти поэта. Зато среди этих стихов появляются такие, каких еще не бывало: впервые Овидий говорит о своем примирении с краем изгнания. В П. IV, 14 мы узнаем, что в Томах он ненавидит только холод и войну, а людей ценит и любит, и они ему отвечают тем же: жители Томов в знак почёта освободили его от налогов и увенчали венком. А в П. IV, 13 мы читаем, что Овидий, столько сетовавший на непонятность гетского языка, уже сам овладел им настолько, что написал по-гетски стихи об апофеозе Августа. (Скептические ученые подозревают, что это выдумка; но такой экспериментатор, как Овидий, и вправду мог сочинить несколько строчек на ломаном чужом языке.)

Конечно, для внимательного читателя это не столь уж неожиданно, сходные мотивы мелькали между строк и раньше (сочувствие варваров в П. II, 7, 31, и III, 2, 37; желание стать в Томах пахарем, П. I, 8, или даже поэтом, П. I, 5, 65—66). Но такого откровенного выражения получить они не могли — они слишком противоречили всему тематическому строю «Элегий» и «Писем». Новые стихотворения означали, что Овидий преодолел то чувство одиночества, на котором держался поэтический мир его

последних лет. Стена, которой он так упорно отгораживал себя от нового своего окружения (языковой, и не только языковой, барьер) наконец-то разрушилась: от неприятия мира поэт вернулся к привычному и естественному для него приятию мира. Он понял и почувствовал, что та культура, причастником и служителем которой он был, заключена не вне его, а в нем, что можно быть римлянином и вне Рима, поэтом и без читателей и слушателей.

Понятно, что сочинение гетских стихов (об утрате которых не перестают сокрушаться языковеды) было для Овидия лишь игрою, — важно то, что материал для этой игры он стал черпать не в себе, а вокруг себя. Больше он не чувствует себя прикованным к напряженно перебираемым мотивам «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» — он оглядывается вокруг себя, ищет новые темы и ищет жанра, как можно более открытого для новых тем. Такой жанр он находит легко, он для него привычен смолоду, со времен «Науки любви» и «Средств для лица», — это дидактическая поэзия. В наше время читатель отвык от этого жанра, дидактическая описательность кажется ему скучной и антипоэтичной. Для Овидия, наоборот, она была естественной формой приятия мира, средством вовлечения в поэзию новых и новых образов и мотивов: чем они непривычнее, чем прозаичнее, тем интереснее иметь с ними дело поэту-экспериментатору.

Первый подступ к новой тематике мелькает еще в последних «Письмах с Понта»: в послании к поэту Альбинновану Педону, который сам когда-то писал про северное море, по которому плавал на Германию римский флот, он опять описывает замерзающее Черное море, но уже не как условный знак своих несчастий, а как климатическое явление, имеющее свое естественное объяснение (П. IV, 7). Второй подступ — это замысел дидактической поэмы «Наука рыболовства» с описанием черноморских рыб, их повадок и способов их ловли; Овидий хорошо разбирался в рыбах как опытный гастроном, а фактический материал ему могли дать разговоры с рыбаками в Томах и, конечно, греческие книги по зоологии. От этого начинания сохранился лишь отрывок в сто с лишним стихов, имеющий вид недоработанного чернового наброска. Наконец, третий подступ старого Овидия к дидактической поэзии — это возвращение его к работе над недописанными в Риме «Фастами», поэмой-календарем. По-видимому, над «Рыболовством» и «Фастами» он работал параллельно (как когда-то над «Любовными элегиями» и «Героидами») и не торопясь: душевный мир его был восстановлен, и той судорожной спешки, с какою он перед этим старался каждый год напоминать о себе в Риме новой книгой, уже не требовалось.

Переработка «Фастов» связывалась для Овидия с последней надеждой на возвращение из ссылки. В 17 г. Германик завершил успокоение западной границы, отпраздновал долгожданный триумф над Германией и должен был на следующий год отправиться наводить порядок

в восточных областях империи. Путь его лежал через Фракию, край Овидиевой ссылки; сам поэт и оратор, всех привлекавший благородством и снисходительностью, Германик не мог не чтить Овидия. Овидий решил поднести ему «Фасты» с посвящением. Посвящение было уже написано и вставлено в начало поэмы (в замену прежнего, обращенного к Августу), но закончить работу Овидий не успел. Ему было уже шестьдесят лет, ссылка изнурила его; в конце 17 или начале 18 г. н. э. он умер. Его похоронили в Томах; так и последнее его желание, «чтобы на юг перенесли его тоскующие кости» (С. III, 3; П. I, 2), не сбылось.

P. S. *Часть этой статьи (о «Ибисе») была напечатана отдельной заметкой в номере «Вестника древней истории» (1977, № 1), посвященном памяти С. Л. Утченко: я учился у него и работал при нем в этом журнале. Там были процитированы те же его слова, что и здесь: о том, что империя Августа — «первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии». Цензура их вычеркнула, хотя в 1960-е годы они дважды были напечатаны в книгах самого Утченко. «Как вы думаете, какое слово их смутило?» — спросил меня коллега по «Вестнику». «Лицемерие?» — предположил я. «Нет: „первый в истории“».*

БАСНИ ЭЗОПА

1

Когда первобытный человек впервые почувствовал себя человеком, он оглянулся вокруг себя и впервые задумался о мире и о себе. По существу это были два вопроса: теоретический и практический. Вряд ли он сам умел их отчетливо разграничить, но мы это сделать сможем. Теоретический вопрос гласил: как устроен этот мир? Практический вопрос гласил: как должен вести себя в этом мире человек?

На первый вопрос человек отвечал себе мифом. На второй вопрос человек отвечал себе басней.

Конечно, не только басней — кроме басни в его распоряжении были пословицы, поговорки, поучительные сентенции. Но эпический, повествовательный характер из всех этих малых форм словесности имела только басня. Наряду с мифом басня была одной из древнейших форм мышления и одним из древнейших жанров словесного искусства.

Зачатком басни был пример — простейшая форма аргументации в обычной разговорной речи. Человек видит, что его сосед хочет в чем-то поступить неразумно, он может сказать соседу: «Не делай этого: так поступать — это все равно, как если бы кто-нибудь...» и т. д. Это — простейший случай условного примера, из которого впоследствии разовьется парабола. Но человек может сказать и так: «Не делай этого: мой приятель однажды хотел сделать то же самое, думал — будет лучше, а попал в большую беду». Это — простейший случай действительного примера, и из него разовьется басня. Легко понять, что житейские факты, приводимые в примере, могут быть бесконечно разнообразны, в зависимости от повода к разговору и от жизненного опыта говорящего. Жизненный опыт человека предстает здесь в простейшей форме конкретного случая. Это — апелляция от частного к частному, первая ступень логического мышления.

С развитием человеческого сознания развивается способность мышления к обобщению. На смену умозаключению от частного к частному приходит умозаключение от частного к общему и от общего к частному. Конкретный пример перестает быть рассказом о единичном жизненном факте и становится обобщенным изображением целого ряда аналогичных случаев. Такое обобщение отличается от прямого примера тем, что изображает случай не действительный, а вымышленный, от условного примера — тем, что вымышленный случай изображается как действительный. Это появление типического в индивидуальном и превращает пример из явления бытовой речи в явление художественной речи. Пример становится басней.

Обобщенность басенного повествования проявляется в том, что действующими лицами басни оказываются схематически очерченные образы — животные вместо людей; в том, что круг мотивов и сюжетов сужается и упрощается применительно к возможностям этих новых персонажей; в том, что действие совершается вне определенного времени и пространства; в том, что концовкой басни часто делается влагаемая в уста какого-нибудь персонажа обобщительная сентенция («Так всегда бывает со всяким, кто делает то-то и то-то»). Почему именно животные стали основными героями басни? Потому что их образы были хорошо знакомы народной фантазии еще со времен первобытного анимизма и тотемизма, когда религиозное сознание переносило человеческие характеры и отношения на мир животных так же, как впоследствии — на мир богов. Образы, созданные религиозным сознанием человека, стали первым достоянием его художественного сознания: боги и герои сделались персонажами мифа, животные — персонажами басни. Если действующими лицами басни оказываются люди, то их характеристика бывает очень схематична и обычно сводится к обозначению: «пастух», «рыбак», «скупой», «лжец» и т. д.

Теперь басня обладает достаточным комплексом признаков, чтобы выделиться как фольклорный жанр. Примеры, приводимые в речах, бесконечно разнообразны и поэтому несопоставимы друг с другом; басни же все, независимо от случая их применения, принадлежат к одному и тому же типу, складываются по одним и тем же схемам и ощущаются как явления одного порядка. Только функция басни остается та же, что и функция примера, — служить подспорьем в аргументации. Басня рассказывается только по конкретному поводу, только «кстати»; она вплетается в связную речь в виде пояснения или довода, и форма ее изложения всецело определяется контекстом: она может быть и пространной и краткой, чаще — краткой, чтобы не отвлекать внимания от основного хода мысли. Но теперь уже достаточно лишь небольшого толчка, чтобы басня выпала из своего контекста и стала существовать самостоятельно, соотносясь только с себе подобными.

Так как зачатки басенного жанра коренятся в простейших формах речевого общения, которые одинаковы у всех народов мира, то очевидно, что возможности для становления басенного жанра имеются в культуре любого народа. Однако какое развитие получают эти возможности, — это зависит уже от конкретных исторических особенностей формирования каждой культуры. На Ближнем Востоке басня пользовалась большим почетом, тексты басен мы находим на шумерских и вавилонских клинописных табличках, находим в Библии. Но выделиться в самостоятельный жанр, не зависимый от контекста, как зависел он в Библии, и не смешиваемый с пословицами и поучениями, как смешивался он в Шумере и Вавилоне, басня здесь не смогла. Это выделение произошло лишь в Греции.

В Греции басня, как и повсюду, начинала свой путь развития от простейшего примера в аргументации. Такой пример носит название «притчи» (ainos). В XIV книге «Одиссеи» Гомера вернувшийся на родину в образе нищего скитальца Одиссей ночует в хижине свинопаса Эвмея, которому он выдает себя за простого воина, воевавшего когда-то под Троей. Ночь стоит холодная и дождливая, и вот Одиссей начинает рассказывать случай из своей жизни: однажды под Троей сидел он в засаде с Одиссеем, Менелаем и другими воинами, стоял мороз, а плаща у него не было; он шепнул об этом Одиссею, а тот, хитрец, обратился к товарищам: «Далеко мы зашли: не пойти ли кому-нибудь в стан к Агамемнону и не попросить ли подмоги?» Встал один воин, сбросил для легкости плащ и побежал к стану; а он, рассказчик, подхватил этот плащ, завернулся в него и проспал до утра. Догадливый Эвмей отвечает: «Славную ты нам рассказал притчу!» (XIV, 508) — и дает гостю плащ, чтобы укрыться, деловито предупредив, что это на одну только ночь. Это простейший случай использования примера: единичный жизненный эпизод применен как иносказательное подкрепление деликатной просьбы. А в трагедии Софокла «Аянт» Менелай и Тевкр жестоко спорят над телом героя, имеет ли мертвый Аянт право на погребение; истощив доводы, они обращаются к притчам. Менелай говорит: «Я видел мужа, который дерзко пустился в море перед бурей; но, застигнутый бурей, он пал духом, и всякий из гребцов мог попирать его ногами. Так и ты с твоим дерзким языком уймешь свой крик, когда на тебя дохнет большая буря». Тевкр отвечает: «И я видел неразумного мужа, который оскорблял ближних в несчастии; и некто, похожий на меня, сказал ему так: „Человек, не делай зла умершим, чтобы не пришлось тебе поплатиться!“ И этот неразумный муж сейчас передо мною, и это не кто-нибудь, а ты. Какова притча?» (ст. 1142—1158). И здесь пример выступает как средство аргументации, подкрепляя собой на этот раз не просьбу, а угрозу; но содержание примера здесь уже не претворяется действительной жизнью, а откровенно придумывается ad hoc. Достаточно заменить человеческих персонажей животными, и перед нами будет басня.

Сложившуюся форму басни с устойчивым кругом мотивов, персонажей и моральных толкований мы впервые находим в греческой литературе в VIII—VII вв. до н. э. Это не случайно. Эти века были бурным временем ожесточенной общественной борьбы в греческих городах — борьбы, сокрушившей господство старой землевладельческой знати и положившей начало демократическому строю. Ближний Восток не знал такого социального переворота, и это определило разницу в судьбе восточной и греческой басни. На Востоке басни остались средством поучения, средством поддержания традиции, их рассказывали высшие низшим, старшие младшим. В Греции басни стали орудием борьбы, средством ниспровержения традиции, их рассказывали низшие высшим, народные ораторы — правителям; иносказательность басенной формы

позволяла пользоваться ею там, где прямой социальный протест был невозможен. Недаром именно к этому времени отнесло предание жизнь легендарного родоначальника басни — Эзопа, и недаром Эзоп то и дело изображается преданием в образе оратора, выступающего перед властями с басней на устах (см. басню № 370; «Жизнеописание», § 94, 132—141). Басня этой поры была еще всецело устным жанром: твердой формы басни не имели, каждый рассказывал их по-своему, рассказывались они всегда применительно к какому-нибудь конкретному поводу: только так могли они служить орудием общественной борьбы. Басня вплеталась в связную речь в виде довода или пояснения, и форма ее изложения всецело определялась задачей речи. В таком виде басня переходит из устной речи и в первые произведения письменной литературы.

Первую бесспорную басню в греческой литературе мы находим в VIII в. у Гесиода: это знаменитая притча (ainos) о соловье и ястребе, обращенная к жестоким и несправедливым властителям (№ 4; см. «Труды и дни», 202—212, пер. В. Вересаева): здесь мы встречаем уже и животных-персонажей, и действие вне времени и пространства, и сентенциозную мораль в устах ястреба.

Басню теперь расскажу я царям, как они ни разумны.
Вот что однажды сказал соловью пестрогласному ястреб,
Когти вонзивши в него и неся его в тучах высоких.
Жалко пищал соловей, пронзенный кривыми когтями, —
Тот же властительно с речью такою к нему обратился:
«Что ты, несчастный, пищишь? Ведь намного тебя я сильнее!
Как ты ни пой, а тебя унесу я, куда мне угодно,
И пообедать могу я тобой, и пустить на свободу.
Разума тот не имеет, кто меряться хочет с сильнейшим:
Не победит он его — к униженью лишь горе прибавит!»

В следующем столетии баснями пользуются ямбические и лирические поэты: Архилох, издеваясь над человеком, который обманул его и поплатился за это, напоминает ему притчу о лисе, которую обидел орел и был за это наказан богами (№ 1), а другому своему недругу он рассказывает притчу о лисе и обезьяне (№ 81). Поэту Стесихору Аристотель приписывает выступление перед гражданами города Гимеры с басней о коне и олене (№ 255) применительно к угрозе тирании Фаларида. «Карийскую притчу» о рыбаке и осьминоге (№ 361), по позднейшему свидетельству, использовали Симонид Кеосский и Тимокреонт. Встречаются в скудных отрывках, сохранившихся от поэтов этого времени, и другие басенные темы (№ 17, 142, 196, 215, 358, 360), но краткость отрывков не позволяет судить, были ли здесь использованы целые басни в их основной, аргументационной функции или поэты ограничивались случайным заимствованием отдельных образов.

Греческая литература классического периода (V—IV вв. до н. э.), периода господства демократии, уже опирается на вполне сложившуюся традицию устной басни. Эсхил пользовался басней в трагедии: сохранился отрывок, излагающий «славную ливийскую басню» (logos) об орле, пораженном стрелою с орлиными перьями (№ 341). Однако в высоком стиле трагедии житейски-прозаичная басня плохо прививалась. Зато в комедии басня оказалась как нельзя более кстати: у Аристофана в «Птицах» Писфетер в споре с птицами блистательно аргументирует баснями Эзопа о жаворонке, похоронившем отца в собственной голове (№ 362 — пародия?), и о лисице, обиженной орлом (№ 1); Тригей в «Мире» ссылается на басню в объяснение своего полета на навозном жуке (№ 3); а вся заключительная часть комедии «Осы» построена на обыгрывании некстати применяемых героем басен и тому подобных цветков светского остроумия («эзоповские» и «сибаритские шутки», № 363—365). О том, как популярна была басня в ораторских речах в пору расцвета демократии, не приходится и говорить: тот же Аристофан в тех же «Осах» заставляет старика Филоклеона рассуждать, как приятно быть судьею и слушать, как тебя улещают наперебой судебные ораторы:

А иные и басню расскажут нам, а иные эзопову шутку...

Геродот ввел басню в историографию: у него Кир поучает слишком поздно подчинившихся ионян басней о рыбаке-флейтисте (№ 11); за ним басни стали приводить в своих сочинениях Феопомп и другие историки IV века. Не чуждаются басен даже философы: Демокрит поминает «эзоповскую собаку», которую погубила жадность (№ 133); близки к этому жанру Продик в своей знаменитой аллегории о Геракле на распутье (Ксенофонт, «Воспоминания», II, 1, 21—34) и Протагор в своей басне (mythos) о сотворении человека (Платон, «Протагор», 320с); Антисфен ссылается на басню о львах и зайцах (№ 371); в заглавиях сочинений его ученика Диогена «Леопард» и «Галка» просвечивают басенные мотивы. По-видимому, особенно охотно пользовался баснями в своих беседах Сократ: у Ксенофонта он рассказывает басню о собаке и овцах («Воспоминания», II, 7, 13—14), у Платона он вспоминает, что говорила в эзоповой басне лисица больному льву о следах, ведущих в его пещеру («Алкивиад I», 123а), и даже сам сочиняет в подражание Эзопу басню о том, как природа связала страдание с наслаждением (№ 367, «Федон», 60b). Больше того: Платон утверждает, что Сократ, никогда ничего не сочинявший, незадолго до смерти переложил в стихи эзоповы басни («Федон», 60cd), — рассказ, явно вымышленный, но охотно принятый на веру потомками.

Из этого обзора ясно, что в художественном сознании греков классической эпохи басня уже отчетливо выделялась в самостоятельный

жанр устной словесности: основной круг басенных сюжетов уже определился, эти сюжеты были знакомы каждому и служили общим арсеналом средств для любой аргументации. Это видно отчасти уже из перемен в терминологии: если ранее употреблявшийся термин ainos подчеркивал в басне элемент поучительности, наиболее связанный с единичным контекстом, то вытесняющие его термины mythos и logos подчеркивают в басне элемент вымысла (mythos) или прозаического изложения (logos), не зависящие от конкретного применения басни. Это видно, далее, из того, что басенные сюжеты начинают служить предметом пародии (у Аристофана): следовательно, они уже настолько привычны публике, что их условность стала ощутимой и может восприниматься иронически. Это видно также из того, что внутри басенного рода начинают различаться подчиненные ему виды и подвиды: ливийская басня, сибаритская басня и т. д. Наконец, это видно из того, что с понятием басни теперь связывается представление о зачинателе этого жанра — точно так же, как с жанром эпоса связывалось имя Гомера, с жанром ямба — имя Архилоха и т. д. Таким зачинателем басенного жанра в представлении греков стал Эзоп. Имя Эзопа с этих пор навсегда закрепилось за басенным жанром: где мы говорим: «басня», грек говорил: «Эзопова басня».

2

Кто такой был Эзоп и что он сделал для развития басни? Мы увидим, что эти два вопроса приходится четко разграничивать.

Имя Эзопа впервые упоминается в греческой литературе у Геродота, чья «История» писалась в 440—430-х годах. Геродот упоминает Эзопа лишь мимоходом, по своему обычному ходу ассоциаций: он говорит о египетских пирамидах, а в связи с этим — о женщине, которая жила в Египте, но пирамид не строила, а в связи с этим — об Эзопе, который и в Египте не жил. Вот соответствующий отрывок Геродота (II, 134—135):

«Царь Микерин также оставил после себя пирамиду, правда, гораздо меньше... Некоторые эллины неосновательно полагают, что пирамида эта сооружена гетерой Родопидой. Однако, говоря так, они не знают даже, что эта Родопида жила в царствование Амасиса, а не Микерина... много лет спустя после тех царей, которые сооружали эти пирамиды. Родом она была фракиянка, рабыня самосского жителя Иадмона, а ее товарищем по рабству был баснописец Эзоп. Что и Эзоп был рабом Иадмона, это особенно ясно из следующих обстоятельств. Когда дельфийцы много раз по велению оракула вызывали, кто мог бы получить выкуп за убитого у них Эзопа, никто не объявлялся; наконец, получил выкуп внук того Иадмона, тоже Иадмон, — следовательно, и Эзоп принадлежал Иадмону. Родопида была доставлена в Египет

самосским жителем Ксанфом для промысла телом, но ее выкупил за большие деньги митиленец Харакс, сын Скамандронима, брат поэтессы Сапфо».

Имя Родопиды, которая здесь упоминается, тоже было окутано легендами. Геродот говорит, что, желая себя увековечить, она пожертвовала в Дельфы небывалый дар — гору железных вертелов, ценой в десятую часть своего нажитого блудом состояния («Куда как достойно дельфийцев, — замечает по этому поводу Плутарх, — Родопиде уделять место для десятой доли ее заработков, а Эзопа, ее товарища по рабству, казнить». — См. Плутарх, «О дельфийском оракуле», 14). А позднейшая легенда, сохраненная Страбоном и Элианом, рассказывает, что однажды во время купания орел похитил у Родопиды сандалию, принес ее египетскому царю, тот заочно влюбился в обладательницу сандалии, стал искать ее по всему Египту, нашел, сделал царицей, а потом похоронил в своей пирамиде, — фольклорный сюжет «Золушки» на греко-египетский лад. Однако нас интересует не Родопида, а Эзоп. Мы видим, что Геродот считает «баснописца Эзопа» лицом, заведомо известным читателям, и что он сообщает о нем три факта: во-первых, жил Эзоп в первой трети VI в. (фараон Амасис правил с 570 г. до н. э., поэтесса Сапфо умерла ок. 568 г. до н. э.); во-вторых, он жил на Самосе и был рабом некоего Иадмона; в-третьих, он был за что-то убит в Дельфах, и дельфийцам пришлось платить за него выкуп.

Таково то немногое, что можно считать фактами о жизни Эзопа. Далее факты кончаются, и начинается легенда. Каждый из мотивов, намеченных Геродотом, получает в ней самую подробную разработку.

Прежде всего, восполняется важный пробел в сведениях Геродота: историк не назвал его родины, легенда ее придумывает. Так как упомянутая рядом с Эзопом Родопида была родом из Фракии, то проще всего было представить Эзопа ее земляком. Действительно, мы находим упоминания, что в IV в. Аристотель и его ученик Гераклид Понтийский называли Эзопа фракийцем. Но такая ученая гипотеза не удовлетворила легенду. Фракийцы были народом сильным, воинственным, не терпевшим рабства, а Эзопа нужно было изобразить рабом как можно более типичным. И легенда объявляет Эзопа не фракийцем, а фригийцем. Фригия была областью в Малой Азии, издавна поставлявшей рабов в Грецию, фригийцы считались лентяями и неженками, ни для чего, кроме рабства, не годными, о фригийских рабах сочинялись даже пословицы, например: «Битый лучше стал фригиец и услужливее стал». Представление о том, что Эзоп был фригийцем, стало всеобщим, по крайней мере с I в. н. э.: мы находим его и в «Жизнеописании Эзопа» (о котором ниже), и у Федра, и у позднейших авторов, упоминающих Эзопа. Для любителей точности называли даже глухой фригийский городок, где он родился: Котиэй.

Далее, восполняется другой пробел в сведениях Геродота: облик Эзопа. Персонаж истории может иметь только имя, герой легенды должен иметь облик. Какой же облик? Свободный эллин от природы должен быть красив — стало быть, рабу-варвару от природы свойственно быть безобразным. И вот возникает представление о неслыханном безобразии Эзопа. Впервые мы находим соответствующее описание его наружности опять-таки в «Жизнеописании» I в. н. э. («С виду он был урод уродом: для работы не гож, брюхо вспученное, голова что котел, курносый, грязный, кожа темная, увечный, косноязычный, руки короткие, на спине горб, губы толстые — такое чудовище, что и встретиться страшно...»), но само это представление возникло намного раньше: уже в V в. до н. э. мы находим на аттической вазе изображение бородатого человека, большеголового, скуластого, длинноносого, толстобрюхого и тонконогого, который сидит скорчась перед маленькой лисицей, как Эдип перед Сфинксом, а она ему что-то говорит, поучительно жестикулируя. Почти несомненно, что это — изображение Эзопа.

Далее, получают развитие скупые геродотовские указания на время жизни Эзопа. Деловитые александрийские филологи III в. до н. э. «уточнили» (неизвестно, на чем основываясь) даты его жизни и смерти: оказалось, что расцвет его деятельности приходится на 52 олимпиаду (572—569 гг.), а смерть в Дельфах — на первый год 54 олимпиады (564 г. до н. э.); эту дату с завидным единогласием указывают несколько поздних источников. Но еще до александрийцев хронологией Эзопа занялась народная фантазия, однако по-своему. Она прикинула, кто из знаменитых людей древности мог быть современником Эзопа; самыми знаменитыми оказались «семь мудрецов» конца VII — начала VI в. — Фалес, Биант, Питтак, Клеобул, Периандр, Хилон, Солон. И легенда делает Эзопа собеседником «семи мудрецов»: уже в IV в. поэт Алексид пишет комедию «Эзоп», и в ней Эзоп беседует с Солоном о том, как следует пить вино на пирушках (отрывок цитируется у Афинея, X, 431d). А затем, в эллинистическую и римскую эпохи, когда стали популярны сочинения на тему «Пир семи мудрецов», Эзоп изображался в них участником этих пиров, сидящим «на низеньком стульчике возле Солона, возлежавшего на высоком ложе», и подающим шутливые реплики (Плутарх, «Пир семи мудрецов», 4). Легендарным покровителем семи мудрецов был лидийский царь Крез, добродушный и сказочно богатый; и легенда переносит Эзопа ко двору Креза, где он говорит царю тонкие комплименты («Крез настолько счастливее всех, насколько море полноводнее рек!» — Зиновий, V, 16) и в оправдание поясняет: «С царями надо говорить или как можно меньше, или как можно слаще!» На что Солон возражает: «Нет, клянусь Зевсом! или как можно меньше, или как можно достойней!» (Плутарх, «Солон», 28). Эзопа при дворе Креза мы находим и в «Жизнеописании», но уже без сопоставления с семью

мудрецами: составитель «Жизнеописания» явно не хотел, чтобы его герой льстил Крезу и пасовал перед Солоном.

Далее, совершенно непредвиденную разработку получает тема пребывания Эзопа на Самосе в рабстве у Иадмона. Прежде всего, Аристотель изображает Эзопа свободным человеком, выступающим на Самосе в суде (№ 370); Гераклид Понтийский пишет о нем: «Баснописец Эзоп, родом фракиец, получил свободу от Идмона-глухого, а перед тем был рабом Ксанфа». Иными словами, оба ученых подчеркивают не то, что Эзоп был рабом, а то, что он стал свободным. Народная фантазия опять-таки мыслит противоположным образом: она рисует Эзопа именно рабом, умным рабом глупого хозяина, и рисует их постоянные столкновения, из которых Эзоп неизменно выходит победителем. Вокруг этой пары персонажей концентрируются многочисленные фольклорные бродячие мотивы, и в результате возникает та вереница анекдотов, которая составляет почти половину — и самую веселую половину — «Жизнеописания Эзопа» (§ 22—91). При этом происходит любопытная подмена имени хозяина. У Геродота, как мы видели, хозяина Эзопа и Родопиды зовут Иадмон, но отвозит Родопиду в Египет не он, а некий Ксанф. Гераклид, чтобы объяснить это, предполагает, что Ксанф был первым хозяином Эзопа (и Родопиды), а от него Эзоп перешел к Идмону (Иадмону), который получает характерный эпитет «kōphos», что может значить «глухой» и может значить «глупый». Наконец, в «Жизнеописании» Иадмон вовсе не упоминается, хозяин Эзопа носит имя Ксанф, а эпитет «kōphos» — «глупый», хоть и не произносится, но очень к нему подходит. Отчего имя Ксанф вытеснило имя Иадмон, сказать трудно: может быть только потому, что по своему смыслу (xanthos — «рыжий») оно лучше подходило комическому персонажу. Заметим, что среди многочисленных упоминаний имени Эзопа у поздних писателей — философов и риторов II—IV вв. н. э. — ни одно не связывается с многочисленными анекдотами «ксанфовского» цикла: философам и риторам явно не нравилось, как ловкий раб посрамлял их собрата.

Наконец, легенда превратила в живописную историю финал жизни Эзопа — его гибель в Дельфах. Ученый Геродот ничего не говорит о поводах к его убийству; но уже в следующем поколении Аристофан, менее заботясь об исторической достоверности, влагает в уста персонажам комедии «Осы» такой диалог (ст. 1446—1449):

— Эзоп однажды в Дельфах…
— Мне плевать на то!
— Был обвинен, что чашу спер в святилище,
И рассказал дельфийцам, как однажды жук…
— С жуками вместе провались, негоднейший!

А еще сто лет спустя уже упоминавшийся Гераклид Понтийский повторяет его слова как исторический факт: «Эзопа… погубили за свя-

тотатство, отыскав в его вещах краденую золотую чашу». Так ходячий фольклорный мотив подкинутой чаши (ср. библейский рассказ об Иосифе и его братьях) прочно вошел в состав легенды об Эзопе. Оставалось мотивировать вражду дельфийцев к Эзопу. Но тут мотивировка напрашивалась сама собой: Эзоп попрекнул дельфийцев тем, что они не сеют, не жнут, а живут тунеядцами, кормясь от жертв, приносимых Аполлону со всей Греции, и за это дельфийские жрецы его возненавидели. Такую мотивировку мы находим в трех источниках (схолии к «Осам» Аристофана; схолии к Каллимаху; сборник кратких биографий в папирусе конца II в. н. э.); не противоречит ей и четвертый источник (Плутарх, «О запоздалом божеском возмездии», 12), вводящий дополнительные мотивы из «крезовского» цикла. За убийством следует божья кара (бесплодие, мор) и ее искупление. Но и на этом не унимается народная фантазия: в отрывках писателей IV—III вв. до н. э. несколько раз мелькает упоминание, что Эзоп воскресал после смерти и его душа воплощалась в новых телах; однако популярности этот мотив не получил.

В эпоху эллинизма (III—I вв. до н. э.), когда греческая культура теснее соприкоснулась с восточной культурой, этот пестрый комплекс мотивов, сложившихся в легенду об Эзопе, дополнился еще одним элементом: с именем Эзопа был связан сюжет знаменитой сирийской «Повести о мудром Ахикаре» — о писце ассирийского царя Ахикаре, о том, как его чуть не погубил клеветою его приемный сын Надан и как он выручил своего царя, разгадав ему загадки, предложенные другим царем. Этот эпизод, составивший большой кусок «Жизнеописания Эзопа» (§ 101—123), наиболее ощущается в нем как инородное тело: слишком несхожи образы униженного греческого раба и важного ассирийского вельможи. Однако народная фантазия, всюду искавшая материала для возвеличения своего героя — Эзопа, не преминула воспользоваться и этим сюжетом.

Все эти многообразные элементы легенды об Эзопе были наконец сведены в один писаный текст — было создано «Жизнеописание Эзопа» («Повесть о Ксанфе-философе и Эзопе, его рабе, или Похождения Эзопа»), одна из немногих дошедших до нас «народных книг» греческой литературы. Оно было создано, по-видимому, на эллинистическом Востоке, во II—I вв. до н. э. (время, когда и в «высокой литературе» складываются первые образцы романов и сборников новелл); древнейший из дошедших до нас его текстов восходит к несколько более позднему времени, к I—II вв. н. э. (время римского владычества, проявившегося в ряде латинизмов в языке памятника). Безымянный составитель сделал основной частью жизнеописания «ксанфовский» цикл эпизодов (отсюда заглавие), за ними следует эпизод с Крезом, затем — «ахикаровский», затем — последний, «дельфийский» эпизод. Однако составитель не ограничился ролью простого пересказчика. Он постарался придать свое-

му материалу единую идейную концепцию, и это — самое интересное в его работе.

Мы видели, что основной мотив дельфийского эпизода в эзоповской легенде (по всем другим источникам) — мотив вражды со жрецами, мотив, если можно так выразиться, антиклерикальный. Составитель «Жизнеописания» дополняет его мотивом более высоким — враждой с Аполлоном, мотивом, если можно так выразиться, богоборческим. Прямее всего это сказано в § 100: «А Эзоп принес жертву Музам и посвятил им храм, где были их статуи, а посредине — статуя Мнемосины, а не Аполлона. И с тех пор Аполлон разгневался на него, как некогда на Марсия» (Марсий, соперник Аполлона в музыкальной игре, потерпевший поражение и жестоко наказанный, считался сатиром, т. е. тоже был уродлив, как Эзоп). В папирусном отрывке «Жизнеописания», восходящем к более древнему тексту, чем наш, мы находим прямое указание, что Аполлон помогал дельфийцам против Эзопа (§ 127). Но и в нашем тексте об этом говорит многое. Эзоп убегает от дельфийцев не в храм Аполлона, а в храм Муз (§ 134), заклинает их не во имя Аполлона, а во имя Зевса-Гостеприимца (§ 139), кара за убийство Эзопа приходит не от Аполлона, а от Зевса (§ 142), а в начале «Жизнеописания» во главе Муз, благодетельствующих Эзопа (§ 7), выступает не Аполлон, а Исида. Можно вспомнить также притчу Эзопа о лживых вещих снах (§ 33), где Аполлон противопоставляется Зевсу в весьма неблагоприятном свете. Все эти «антиаполлоновские» мотивы свойственны только «Жизнеописанию», только народной версии легенды об Эзопе (в упоминаниях у философов и риторов Аполлон, наоборот, выступает даже заступником Эзопа — см. Либаний, «Апология Сократа», 181; Гимерий, XIII, 5—6). И это не случайно. Легендарный образ Эзопа — это народный вызов всему аристократическому, «аполлоническому» представлению об идеале человека: варвар — он благороднее эллинов, безобразный — он выше красавцев, неуч — он мудрее ученых, раб — он посрамляет свободных. Это — живое воспоминание о драматической эпохе общественной борьбы VIII—VI вв. — борьбы классов, борьбы идеологий. Мы видим, что народ сохранил это воспоминание надолго, почти до конца античности: только на рубеже средневековья, в IV—V вв. н. э., когда социальные грани внутри отживающей античной культуры стали расплываться, появилась новая переработка «Жизнеописания Эзопа», в которой антиаполлоновские мотивы исчезли или стушевались.

А басни? Какое они имеют отношение к этой фигуре Эзопа — народного мудреца? И вот, когда мы подходим к этому вопросу, нас ждет самая большая неожиданность.

Народная легенда об Эзопе совершенно не интересуется баснями Эзопа. Ее герой — Эзоп-мудрец, Эзоп-шутник, но не Эзоп-баснописец. Правда, в конце «крезовского» эпизода в «Жизнеописании» упоминается: «Тут Эзоп записал для царя свои притчи и басни, которые и сейчас

ходят под его именем, и оставил их в царском книгохранилище (§ 100); но сказано об этом так бегло и неуместно, что фраза эта кажется простой отпиской. Правда, Эзоп не раз выступает в «Жизнеописании» с притчами и баснями (§ 33, 37, 67, 94, 97, 99, 126, 129, 131, 135, 140, 141), но любопытно, во-первых, что почти все эти басни сосредоточены в двух эпизодах («крезовском» и «дельфийском»), где Эзоп выступает уже не рабом, а свободным; и любопытно, во-вторых, что почти все эти басни отсутствуют в основном эзоповском сборнике, а многие из них даже напоминают не столько басни, сколько анекдоты (§ 67, 129, 131, 141) — иными словами, Эзоп и здесь прежде всего шутник. Безымянного составителя «Жизнеописания» привлекала личность Эзопа, а не басни Эзопа. Поэтому «Жизнеописание» не дает нам решительно никакого материала, чтобы судить о месте Эзопа в истории басни. Не помогают и упоминания позднейших авторов: они щедры на общие слова («В басне же ее Гомером, Фукидидом или Платоном был Эзоп-самосец...» — говорит, например, Юлиан, VII, 207c), но явно не вкладывают в них никакого конкретного содержания.

Романическая красочность «Жизнеописания Эзопа» заставляла многих исследователей думать, что образ Эзопа — лишь порождение народной фантазии и что баснописец с таким именем вообще никогда не существовал. Это — чрезмерная крайность: как у Фауста и Уленшпигеля были исторически существовавшие прототипы, так и у легендарного Эзопа мог быть прототипом исторический Эзоп, который — вернемся к скупому известию Геродота — в VI в. до н. э. жил на Самосе и погиб в Дельфах. Больше ничего, к сожалению, мы о нем сказать не можем, и тем более не можем сказать, что он сделал для развития басни. Может быть, он раньше других или лучше других пользовался баснями в своих речах (так полагали еще античные риторы); может быть, он раньше или лучше других перенес на греческую почву опыт восточной, шумеро-вавилонской басни с ее животными персонажами (так полагают некоторые современные ученые), — что бы мы ни предположили на этот счет, это будут только предположения. Поэтому не будем на них задерживаться.

Но почему легенда, сделав своим героем Эзопа, осталась равнодушна к эзоповым басням? Причина этому есть. Дело в том, что личность Эзопа сохраняла в памяти масс пафос первых схваток в борьбе народа против знати, а басни — басни этот пафос потеряли. Как это случилось, мы сейчас увидим.

3

Аристофановский Филоклеон с нежностью вспоминал, как судебные ораторы услаждали ему слух баснями и шутками Эзопа. Сомне-

ваться в верности его слов не приходится, но проверить их мы не можем: в V веке, в пору расцвета афинской демократии, еще не было обычая записывать речи ораторов. Аттическое красноречие становится нам по-настоящему известно только с IV в., века Лисия, Исократа и Демосфена. От ораторов этого времени сохранилось немало речей; но во всех этих речах нет ни единой басни. Мы видим, что между V и IV веками в отношении народа к басне произошел крутой перелом. Вся дальнейшая история античной басни была последствием этого перелома.

После того как борьба между знатью и народом закончилась победой народа, басня перестала быть орудием борьбы. Боевой пафос басенной морали потускнел, иносказательность полемической аргументации стала ненужной. Движение софистов принесло с собой новые идейные искания, новые нравственные идеалы; доморощенный практицизм басенной морали более не мог никого удовлетворить. Басню по-прежнему любят, но уже не относятся к ней серьезно. Это — средство развлечения толпы, недостойное серьезного оратора. Характерен анекдот о Демаде, самом остроумном из ораторов IV в. (№ 63 в эзоповском сборнике). Он говорил речь в народном собрании, его не слушали. Тогда он стал рассказывать: «Деметра, ласточка и угорь путешествовали вместе; подошли они к реке, и ласточка взлетела в воздух, а угорь нырнул в воду...» Здесь он остановился; его стали спрашивать: «А Деметра?» — «А Деметра на вас сердится, — ответил Демад, — за то, что вы о государственных делах не думаете, а забавляетесь эзоповыми баснями».

В связи с этими переменами в общественных интересах совершаются и перемены в форме бытования басни. Басня не перестает существовать, но она меняет аудиторию. Из «высокой» литературы для взрослых граждан она опускается в литературу учебную, предназначенную для детей. Это происходит на рубеже классической и эллинистической эпох, когда как раз начинает складываться и вырабатывать свою учебную литературу тот тип школы (три ступени обучения: у начального учителя, у грамматика, у ритора), который остался господствующим до конца античности. В такой школе басня пришлась как нельзя более к месту: младшие впитывали из нее народную мудрость, старшие пользовались ею как материалом для риторических упражнений. И школа надолго остается основным питомником басни — и в Греции, и в эллинистических государствах, и в Риме.

Когда басней пользовался поэт или оратор, он обращался к взрослым людям, давно знакомым с ходовыми басенными сюжетами, и поэтому мог ограничиваться беглыми намеками на них, крепко связанными с ходом аргументации. А школьный учитель должен был знакомить своих учеников с басенной мудростью впервые, и поэтому он должен был рассказывать басню подробнее и растолковывать ее смысл откровеннее. Таким образом, басня в школе впервые теряла связь с конкретным фактом действительности, впервые отделялась от контекста и выс-

тупала в свободном виде. А это давало возможность перейти к собиранию и записи басенных сюжетов «про запас», для нужд преподавания. Так на рубеже классической эпохи и эллинизма возникают первые сборники басен.

Самый ранний из таких сборников, о котором мы имеем точные сведения, был составлен около 300 г. до н. э. Деметрием Фалерским, философом аристотелевской школы и видным оратором и теоретиком красноречия. Этот сборник, по-видимому, послужил основой и образцом для всех позднейших записей басен. Спрос на такие записи был велик, басенные сборники переписывались во множестве для школьных нужд; сперва они были лишь сырым материалом для школьных упражнений, но скоро перестали быть исключительным достоянием школы и стали читаться и переписываться как настоящие «народные книги». Поздние рукописи таких сборников дошли до нас в очень большом количестве. Сравнивая их между собой, ученые смогли приблизительно восстановить состав и даже текст большого собрания эзоповских басен, которое было в ходу (как такая «народная книга») около II в. н. э. Мы будем называть его «основным эзоповским сборником».

«Основной эзоповский сборник» дает нам представление о том материале, который был в распоряжении риторических школ; позднеантичные учебники риторики дают нам представление о приемах, которыми он обрабатывался. Басня в школе входила в число «прогимнасм» — подготовительных упражнений, с которых начиналось обучение ритора (басня, рассказ, хрия, сентенция, общее место, похвала и порицание, сравнение, описание и т. д.). До нас дошло четыре учебника по прогимнасматическому курсу: Феона (конец I в. н. э.), Гермогена (II в. н. э.), Афтония (IV в.), Николая (V в.), а также обширные комментарии к ним, скомпилированные уже в византийскую эпоху. По существу — это первая теория басни в европейской научной литературе. Содержание их учений единообразно, они дополняют друг друга, но почти не противоречат друг другу. Мы будем цитировать их со ссылками на том и страницу издания X. Вальца «Rhetores Graeci» (1832—1835).

Общее определение басни, единогласно принятое всеми прогимнасматиками, гласит: «Басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины» (I, 172; ср. I, 59 и др.). Комментатор поясняет: «Вымышленный» мы добавляем оттого, что, по общему мнению, басня слагается из вымышленных элементов; а что басня содержит изображение истины, видно из того, что она не достигала бы цели, если бы не имела сходства с истиной. Сходство же с истиной является следствием убедительности вымысла» (I, 258; II, 572). Таким образом, определение басни складывается в основном из двух главных понятий — «вымышленности» и «убедительности». Каждое из этих понятий подвергалось дальнейшему уточнению.

В понятии «вымышленного» различались вымысел «относительно сущности», т. е. то, чего не было и не могло быть, и вымысел «относительно достоверности», т. е. то, чего не было, но что могло бы быть (II, 157—158). Басня с ее говорящими животными и пр., конечно, относилась к первой категории; отдельные басни о событиях, которые «могли бы быть» (например, «Собака с куском мяса», «Богач и кожевник»), считались исключениями (II, 159; II, 12).

В понятии «убедительного» учитывались различные источники правдоподобия: «убедительный склад басни должен образовываться из многих элементов: из действий, которыми обычно заняты животные; из обстоятельств, при которых они обычно появляются (например, о соловье мы говорим, что он появляется весной); из речей, соответствующих природе каждого (так, овец следует наделять речами глупыми, а лису — хитрыми и т. п.); из поступков, не превышающих способностей животных (чтобы мы не говорили, например, будто мышь помышляла царствовать над животными)» (II, 10—12). Так как «убедительность» была одним из основных понятий всей античной риторики, то прогимнасматики с особой заботой обосновывают эту сторону басни, «Ставят также вопрос: как басня может украсить убедительную речь? Ведь если признано, что вымысел противоположен правдоподобию, убеждать же способно только правдоподобие, то заключающийся в басне вымысел „относительно сущности“ противоречит убедительности, которая из нее возникает. В самом деле, кого можно убедить... будто конь или лиса владеют речью? Но на это некоторые дают такой ответ. Как при гипотетическом суждении мы допускаем ложную предпосылку, так и в баснях мы допускаем в качестве предпосылки, что неразумные животные способны говорить или действовать. Если в этом отказано, то басня невозможна с самого начала; если же это допущено, то во всем остальном мы стремимся к правдоподобию, т. е. к тому, чтобы вымысел отвечал свойствам действующих лиц и чтобы обстоятельства находились в соответствии с лицами» (II, 160). «Поэтому из-за того только, что в басне содержится вымысел, который, по общему мнению, бесполезен, — не следует оставлять без внимания все остальные ее достоинства» (II, 161).

В свете уточнений такого рода исходное определение басни выглядело уже недостаточным. Хотя оно и осталось навсегда основным и общепринятым, но делались попытки и новых, более подробных определений. Так, в комментарии к Афтонию содержится следующее обстоятельное определение: «По нашему мнению, идеальное определение риторской басни было бы такое: басня есть риторический рассказ, по существу вымышленный, по убедительности же склада являющий образ истины и сочиняемый с целью поучения и пользы. Здесь „рассказ“ был бы родом; „по существу“ — отличие, отделяющее басню от рассказов, которые, будучи вымышлены не относительно сущности, а относительно достоверности — „потому что этого не было“, — не являются баснями

(например, если бы кто сказал, что Гектор убил Агамемнона, — это было бы высказывание вымышленное, но относительно достоверности, а не относительно сущности, ибо нет ничего невозможного в том, что Агамемнон и впрямь был бы побежден Гектором). „По убедительности склада являющий образ истины" — тоже отличие, отделяющее риторическую басню от рассказов, которые, хотя и вымышлены относительно сущности, все же не являются баснями, так как не представляют образа действительности (например, „вчера солнце закатилось, а на земле был день"). „Сочиненный с целью поучения и пользы" — тоже отличие, отделяющее риторическую басню от поэтической, так как поэтическая басня сочиняется не для поучения и пользы, а для возбуждения душевного волнения» (II, 158).

После определения басни прогимнасматики перечисляли ее разновидности. По содержанию различались басни, в которых действуют или люди, или животные, или и те и другие (I, 59—60). По происхождению различались басни эзоповы, ливийские, сибаритские, фригийские, киликийские, карийские, египетские, кипрские (I, 172). Соотношение этих двух принципов деления оставалось неясным; лишь иногда пытались отождествить басни о людях — с сибаритскими, басни о животных — с киликийскими и кипрскими или с ливийскими, лидийскими и фригийскими, а басни о тех и других вместе — с эзоповыми (II, 574—575; II, 162—164). Обычно же эзоповыми называли все басни в целом, хотя и делали оговорку, что Эзоп их не изобрел, а только пользовался ими искуснее других (I, 173—174; I, 59, 5—6; II, 165).

Мораль в басне определялась так: «Это — сентенция, прибавляемая к басне и разъясняющая содержащийся в ней полезный смысл. Она выводится трояко: показательно, например: „эта басня нас учит: молодость, чуждающаяся труда, ведет за собою бедственную старость", умозаключительно, например: „кто так не поступает, тот достоин осуждения"; и увещевательно, например: „и ты, дитя мое, избегай того-то и того-то"» (II, 576; I, 259—260). Мораль, поставленная в начале басни, называется «промифий», мораль в конце басни — «эпимифий». Эпимифий предпочтительнее, чем промифий: «ведь юноши, считая себя взрослыми, уклоняются от откровенных поучений; и вообще ясно, что полезный смысл басни станет показательнее, будучи высказан после нее; если же мораль, будучи поставлена спереди, уже оказывает воздействие на души юношей, то оказывается излишней сама басня» (II, 12; ср. II, 173—174).

О стиле басни теоретики говорят немного, но согласно. «Слог басни должен быть возможно более простым и бесхитростным, свободным от всякой возвышенности и закругленности, чтобы замысел был ясен, а слова не превосходили способностей лиц, их произносящих, в особенности когда в басне выступают неразумные животные. Поэтому слог должен быть простым и лишь слегка возвышаться над обиходной речью» (II, 454; ср. II, 176—177).

Об упражнениях, материалом для которых служила басня, мы имеем также самые подробные указания. «Басню мы пересказываем, изменяем, вплетаем в повествование, распространяем, сокращаем. Можно прибавить после басни мораль, можно и наоборот, поставив мораль впереди, присочинить подходящую к ней басню. Кроме того, мы составляем к басням опровержения и утверждения. — Что такое пересказ, мы уже объясняли... в басне же изложение должно быть особенно простым, естественным и, поскольку возможно, неприукрашенным и ясным... Изменять басни... следует, преимущественно переводя рассказ в косвенную речь; древние по большей части пересказывали басни именно таким образом — и совершенно правильно, как говорит Аристотель, потому что басню рассказывают не от своего имени, а возводят ее к древности, чтобы смягчить впечатление неправдоподобия... Вплетаем басню в повествование мы так: изложив басню, продолжаем ее рассказом, или наборот: рассказ сначала, а присочиненную басню потом. Например: верблюд пожелал иметь рога — и ушей лишился; сказав это сначала, мы прибавим к этому рассказ следующим образом: „думается, что нечто схожее с участью этого верблюда постигло и Креза лидийского..." и т. д. Чтобы распространить басню, мы расширяем содержащиеся в ней речи персонажей и даем описания реки или чего-нибудь подобного; чтобы сократить, делаем обратное. Вывести мораль — это значит: сказав басню, попробовать прибавить к ней приличную поучительную сентенцию. Одна и та же басня может, пожалуй, иметь несколько моралей, если мы будем исходить из разных ее мотивов; и, наоборот, одну и ту же мораль могут выражать многие басни. Выделив прямое значение морали, предложим ученикам сочинить какую-нибудь басню, соответствующую выделенному мотиву: они без труда это сделают и наберут множество басен — иные позаимствовав из старинных сочинений, иные просто услышав, иные же сочинив самостоятельно. Наконец, опровержения и утверждения к басне мы составляем следующим образом: когда сам баснописец в одно и то же время сочиняет нечто вымышленное и невозможное, но убедительное и полезное, то следует составлять опровержение, показывая, что его слова и неубедительны, и бесцельны, а составляя утверждение, показывать противоположное» (I, 175—179).

Все эти упражнения имели целью подготовить ученика к использованию басни как одного из средств аргументации в публичной речи. Место басни среди других форм аргументации наметил еще Аристотель в «Риторике» (II, 20). Аристотель различает в риторике два способа убеждения — пример и энтимему, соответственно аналогичные индукции и дедукции в логике. Пример подразделяется на пример исторический и пример вымышленный; пример вымышленный в свою очередь подразделяется на параболу (т. е. условный пример) и басню (т. е. конкретный пример). По убедительности энтимема сильнее примера, поэтому в речи пример должен следовать за энтимемой и служить ей

подтверждением; из примеров исторический предпочтительней, так как легче сочинить подходящую к случаю басню, чем подыскать аналогичный факт. Это место в системе доводов басня сохраняет и в позднейшей риторике (Квинтилиан, V, 11, 19—20), хотя по большей части лишь номинально: практическая малоупотребительность басни ведет к тому, что риторы уделяют ей очень мало внимания. При этом из трех видов красноречия — совещательного, торжественного и судебного — басня считалась наиболее свойственной первому, «так как при помощи басни мы или склоняем слушателя к чему-нибудь, или отклоняем от чего-нибудь» (II, 568). Понятно, что при таком употреблении главным в басне была ее мораль: «Сперва ритор выделяет поучение и, исходя из него, придумывает соответствующую ему басню, так что по порядку поучение оказывается последним, а по природе и по значению — первым» (II, 152).

Однако это использование басни в публичных речах, разработанное с такою тщательностью, на практике оставалось очень ограниченным. Ораторы, особенно ораторы политические, относились к басне с пренебрежением. Со II в. до н. э. политическим центром Средиземноморья стал Рим; в Риме бушевали гражданские войны, красноречие там было оружием в жестокой политической борьбе, наивная басня для такого красноречия была бесполезна. Цицерон в I в. до н. э. не пользуется баснями в речах и не рассматривает их в риторических трактатах. Современная ему «Риторика к Гереннию» видит в басне лишь средство развлечения, но не доказательства: «Если слушатели будут утомлены, то начнем с какого-нибудь способа возбудить смех: с притчи, басни, похожего передразнивания, передержки, иронии...» (I, 6, 10). Даже Квинтилиан, писавший полтораста лет спустя в мирной обстановке риторической школы, отзывается о басне высокомерно: «Басни... способны увлекать души по преимуществу людей грубых и невежественных, которые прислушиваются к выдумкам с большей непосредственностью и, пленившись их усладою, легко соглашаются с тем, что доставляет им удовольствие» (V, 11, 19).

Вот как случилось, что басня, некогда бывшая боевым оружием общественной борьбы, на новом этапе общественного развития оказалась не у дел, осталась риторическим упражнением или занимательным чтением на досуге, должна была применяться к сознанию детей в школе и обывателей в жизни. Посмотрим, как сказалось это ее положение на содержании и строении древнейшего доступного нам басенного свода — «основного эзоповского сборника» I—II вв. н. э.

4

«Басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины». Как известно, основная особенность басенного жанра — в том, что эта «истина», составляющая ее идейное содержание, не остается скрытой в обра-

зах и мотивах, а декларативно формулируется в морали. Это облегчает нашу работу. Попробуем сделать обзор идейного репертуара басен по тем моралям, которые выводили из них составители эзоповского сборника (не смущаясь тем, что порой, на наш взгляд, эти морали выведены весьма произвольно — см., например, басню № 128: ворон схватил змею, а она его ужалила, и ворон сказал: «погибаю от собственной добычи!»; оказывается, «басню эту можно применить к человеку, который нашел клад и стал бояться за свою жизнь»). Мы увидим, что такие сентенции явственно распадаются на несколько смысловых групп.

В мире царит зло, — говорит первая группа моралей (около 30 басен). В центре ее внимания — «дурной человек» (№ 96). Он творит зло и будет творить зло, несмотря ни на что (№ 16, 122, 155, 156: басни типа «Волк и ягненок», «Волк и журавль»). Исправить его невозможно (№ 69, 166, 192): он может изменить свой вид, но не нрав (№ 50, 107: морали типа «сколько волка ни корми, он все в лес глядит»). Его можно только бояться и сторониться (№ 19, 52, 64, 93, 194, 209, 221: морали типа «бойся данайцев, даже дары приносящих»). Дурному человеку никогда не стать хорошим, а хороший сплошь и рядом становится дурным (№ 152, 200: басни типа «Мальчик-вор и его мать»).

Судьба изменчива, — говорит другая группа моралей (около 20 басен), — и меняется она обычно только к худшему (№ 179). От судьбы все равно не уйдешь (№ 162, 185, 218). Поэтому человек должен уметь применяться к обстоятельствам и все время помнить, что в любой момент они могут измениться (№ 39, 112, 172, 224: басни о цикаде и муравье или о летучей мыши, которая выдает себя то за птицу, то за зверя). Удачи не стоят радости, а неудачи — печали: все преходяще, и ничто не зависит от человека (№ 13, 21, 24, 78: морали типа «И радости и горя в жизни поровну»).

Видимость обманчива, — говорит третья группа моралей (около 35 басен). За хорошими словами часто кроются дурные дела (№ 22, 33, 34, 45, 90: мужик обещал не выдавать лису охотникам словом, но выдал жестом), за величавым видом — ничтожная душа (№ 27, 108, 111, 141, 177, 188: лиса, увидев трагическую маску, сказала: «Что за лицо, а мозгу нет!»). Люди хвастаются, что могут делать чудеса, а не способны на самые простые вещи (№ 40, 56, 161: звездочет, засмотревшись на звезды, падает в яму); те, на кого надеешься, могут погубить, а те, кем пренебрегаешь, — спасти (№ 74, 75, 150: басни типа «Лев и мышь» или «Олень у ручья», любующийся своими рогами и гнушающийся ногами). Поэтому надо уметь узнавать дурных и под личиной (№ 9, 37, 38, 142, 190: так лиса не пошла ко льву, видя, что все следы ведут в его логово, но не обратно), лицемеров сторониться (№ 35, 158, 160), а для себя желать благ не показных, а внутренних (№ 12, 130, 229: лиса говорит барсу: «у тебя шкура испещренная, а у меня голова изощренная!»).

Страсти пагубны, потому что они ослепляют человека и мешают ему различать вокруг себя за видимостью сущность, — такова четвертая группа моралей (более 35 басен). Самая пагубная из страстей — алчность (№ 126, 128, 133, 178: басни типа «Собака с куском мяса», завидующая своему отражению в реке): она делает человека неразумным и опрометчивым (№ 9, 43, 48, 49, 57, 81, 135, 201: морали типа «человек ищет то, чего не имеет, а потом не знает, как избавиться от того, что нашел»), она заставляет его бросать надежное и устремляться за ненадежным (№ 4, 6, 18, 58, 87, 94, 117, 129, 148: морали типа «не отдавай синицу в руках за журавля в небе»). За алчностью следует тщеславие, толкающее человека к нелепому бахвальству и лицемерию (№ 14, 15, 20, 98, 110, 151, 165, 174, 182: басни типа «Лев и осел на охоте» или «Лиса и виноград»); затем — страх, заставляющий человека бросаться из огня в полымя (№ 76, 127, 131, 217); затем — сластолюбие (№ 80, 86), зависть (№ 83), доверчивость (№ 140) и другие страсти.

Освободившись от страстей, человек поймет, наконец, что самое лучшее в жизни — *довольствоваться тем, что есть*, и не посягать на большее; это — пятая группа моралей (около 25 басен). Не надо искать того, что не дано от природы (№ 184); нелепо соперничать с теми, кто лучше или сильней тебя (№ 2, 8, 70, 83, 104, 125, 132, 144: ворону с ястребом, дубу с тростником, Аполлону с Зевсом); каждому человеку дано свое дело, и каждому делу — свое время (№ 11, 54, 63, 97, 114, 169, 212: басни типа «Мот и ласточка»).

Из этого основного жизненного правила вытекает ряд частных правил. В своих делах можно полагаться только на себя (№ 30, 106, 231: «Афине молись, да и сам шевелись») и на свой труд (№ 42, 147, 226: так крестьянин заставляет сыновей в надежде на клад перекопать виноградник). Друзей-помощников нужно выбирать с большой осмотрительностью (№ 25, 65, 72, 84, 145, 199: «Лев и дельфин», «Два товарища и медведь»), платить им благодарностью (№ 61, 77: поделом погиб олень, который спасся в винограднике, а потом стал его объедать), но самому ни от кого благодарности не ждать (№ 120, 175, 176, 215: басни типа «Прохожий, отогревший змею»). В жизненных тяготах нужно запасаться терпением (№ 189) и всесмягчающей привычкой (№ 10, 195, 204), учиться на своих и на чужих ошибках (№ 79, 134, 149, 171, 207: «будь ты и мертвая, а я к тебе не подойду», — говорит мышь кошке), а если все-таки придет несчастье — утешаться тем, что оно пришло не к тебе одному (№ 23, 68, 113, 138, 216). В конечном счете жизнь все-таки всегда лучше смерти (№ 60, 85, 118: басни типа «Крестьянин и смерть»).

Таковы основные группы моралей в сборнике, имеющих более или менее обобщенное содержание. Кроме того, ряд моралей имеет более узкое приложение. О делах семейных говорят басни № 92, 119 (родители и дети, мать и мачеха). О делах профессиональных говорят две морали, упоминающие риторов (№ 121 — с порицанием, № 222 — с похва-

лой). О делах хозяйственных говорит цикл басен против должников — тех, кто в нарушение басенных уроков пытаются полагаться в делах не на одного себя (№ 5, 47, 101, 102). О делах общественных идет речь при упоминании рабов (№ 164: раб и на свободе останется рабом; № 179: рабу не добиться лучшей жизни; № 202: рабу с детьми хуже, чем рабу без детей). О делах политических говорится в моралях десяти басен: политика — дело опасное, которого лучше не касаться (№ 197), она выгодна лишь бездельникам и наглецам (№ 26, 62, 213), а честных людей губит (№ 153); правитель должен быть дельным (№ 217), а если нет, то хотя бы спокойным (№ 44); от дурных правителей приходится уходить в изгнание (№ 123, 193), поэтому бедняки должны только радоваться, что они дальше стоят от политики, чем богачи (№ 228). Наконец, дела религиозные затрагивают те морали, в которых выражается надежда, что боги помогут добрым и воздадут злым (№ 1, 32, 36, 66, 173).

Вот идейная концепция эзоповской басни. В мире царит зло; судьба изменчива, а видимость обманчива; каждый должен довольствоваться своим уделом и не стремиться к лучшему; каждый должен стоять сам за себя и добиваться пользы сам для себя — вот четыре положения, лежащие в основе этой концепции. Практицизм, индивидуализм, скептицизм, пессимизм — таковы основные элементы, из которых складывается басенная идеология. Это — хорошо знакомый истории тип идеологии мелкого собственника: трудящегося, но не способного к единению, свободного, но экономически угнетенного, обреченного на гибель, но бессильного в борьбе. Первое свое выражение в европейской литературе эта идеология находит у Гесиода; и уже у Гесиода она встречается с литературной формой басни. В басне и получает эта идеология свое классическое воплощение. И если басня среди всех литературных жанров оказалась одним из наиболее долговечных и наименее изменчивых, то причина этому — именно живучесть и стойкость мелкособственнической идеологии.

Легко понять, что такой апофеоз существующего мирового порядка не имел ничего общего с тем революционным пафосом, который одушевлял когда-то эту самую мелкособственническую массу в ее борьбе против знати. Бунтарский дух давно выдохся, а обывательская идеология осталась. Или, вернее сказать, бунтарство нашло дальний отголосок в легендарной фигуре Эзопа — этом вызове всем общепризнанным идеалам знатности, красоты и учености, — а обывательство нашло выражение в бережно отфильтрованной школою моралистике эзоповских басен. Вот почему так трудно соединимы оказались образ Эзопа и идейный мир приписанных ему басен; вот почему «Жизнеописание» и сборники басен упорно не хотели соединяться до самого конца античности.

Но вернемся к поэтике эзоповских басен.

Желание продемонстрировать незыблемость мирового порядка определило прежде всего структуру басенного сюжета. Эта структура

нашла свое законченное выражение в нехитрой схеме: «Некто захотел нарушить положение вещей так, чтобы ему от этого стало лучше; но когда он это сделал, оказалось, что ему от этого стало не лучше, а хуже». В этой схеме, с небольшими вариациями, выдержано около трех пятых всех басен основного эзоповского сборника.

Вот примеры. Орел унес из стада ягненка; галка позавидовала и захотела сделать то же; бросилась на барана; но запуталась в шерсти и попалась (№ 2). Гусыня несла человеку золотые яйца; ему этого было мало; он зарезал ее; но вместо золота нашел в ней простые потроха (№ 87). Верблюд увидел, как бык чванится своими рогами; позавидовал ему; стал просить у Зевса рогов и для себя; но в наказание и ушей лишился (№ 117). Зимородок хотел спасти свое гнездо от людей; он свил его на скале над морем; а море взяло и смыло его (№ 25). Рыбаки тянули сеть; радовались, что она тяжелая; вытащили ее; а она оказалась набита песком и камнями (№ 13). Крестьянин нашел змею; пожалел ее; отогрел; а она его и ужалила (№ 176). Волк услышал, как нянька грозила выкинуть младенца волку; поверил ей; долго ждал исполнения угроз; но остался ни с чем (№ 158). Галка жила в неволе; это было ей в тягость; она улетела на свое дерево; но запуталась веревкой в ветвях и погибла (№ 131). Схема почти всегда одна и та же — четырехчастная: экспозиция, замысел, действие, неожиданный результат. Меняются только мотивировки в «замысле»: для галки и человека это — жадность, для верблюда — тщеславие, для зимородка — самосохранение, для рыбаков — радость, для крестьянина — жалость, для волка — доверчивость, для галки из другой басни — свободолюбие. Чаще всего мотивами выступают жадность и тщеславие (т. е. желание персонажа изменить в свою пользу распределение материальных или духовных благ), затем самосохранение (страх); остальные мотивы единичны. Можно было бы ожидать, что как мотивируется действие, так будет мотивирован и его неожиданный результат; но этого не происходит, потому что здесь мотив почти во всех баснях один и тот же: обуянный жадностью (тщеславием, жалостью и т. д.) персонаж забывает о самосохранении и за это платится. Вот почему схема басенного рассказа оказывается четырехчастной, а не более симметричной, пятичастной (экспозиция — мотивировка действия — действие — мотивировка результата — результат).

Конечно, эта схема может варьироваться. Прежде всего, результат действия может быть не показан, а только назван. В басне № 126 мы читаем: галка села на смоковницу; решила дождаться зрелых смокв; сидела и не улетала. Мы уже ждем результата: «и умерла с голоду»? но автор ограничивается только намеком на этот исход: пробегала мимо лиса и сказала: «Напрасно надеешься: надежда тешит, но не насыщает». Такие концовки характерны, в частности, для «басен о разгаданной хитрости» (например, № 79: ласке трудно было ловить мышей; она решила пойти на хитрость; повисла на крюке, как мешок; но мышь сказала:

«Будь ты и впрямь мешком, не подойду к тебе»). Далее, в басне может быть смещен интерес более слабого персонажа (т. е. того, который терпит неудачу в финале) на более сильного персонажа: так, в басне о волке и цапле (№ 156) в центре внимания должна была бы находиться цапля, которая, вопреки мировому порядку, помогает волку и за это остается ни с чем; но вместо этого с первых слов басни («Волк подавился костью...») и до заключительной реплики в центре внимания находится волк. Далее, в басне могут выпадать такие звенья ее структуры, как замысел и действие: в таком случае перед нами — упрощенная басня, состоящая только из обрисованной ситуации и комментирующей реплики. Так, в басне № 98 козленок с крыши бранит волка; волк отвечает: «Не ты меня бранишь, а твое место». Или еще короче: в басне № 27 лиса видит трагическую маску и говорит: «Что за лицо, а мозгу нет!» И наоборот, в басне могут добавляться новые структурные звенья: по завершении одного цикла «экспозиция — замысел — действие — результат» может начинаться второй: «новое действие — новый результат»; в таком случае перед нами — усложненная, двухходовая басня. Так, в басне № 129 видим вместо четырех — шесть звеньев: галка увидела, что голубям хорошо живется; решила зажить с ними; покрасилась и пришла к ним; но по голосу была отвергнута; вернулась к галкам; но по виду была отвергнута. Особенно сложное двухходовое строение имеют начальные басни эзоповского сборника: № 1 «Орел и лисица» (восходящая к Архилоху) и № 3 «Орел и жук» (упоминаемая еще Аристофаном).

3. *Орел и жук.* Орел гнался за зайцем. Увидел заяц, что ниоткуда нет ему помощи, и взмолился к первому встречному: к навозному жуку. Стал жук просить орла не трогать того, кто молит о помощи. Не послушался орел такого ничтожного заступника и сожрал зайца. Жук такой обиды не забыл: стал он следить за орлиным гнездовьем и всякий раз, как орел сносил яйца, жук взлетал, выкатывал их и разбивал. Изнемогши, стал орел просить самого Зевса уделить ему спокойное местечко, чтобы высидеть яйца. Зевс позволил ему положить яйца себе за пазуху. Жук тогда скатал навозный шарик, взлетел к Зевсу и сбросил свой шарик ему за пазуху. Встал Зевс, чтобы отрясти с себя навоз, и упали из-за пазухи его орлиные яйца. С тех пор, говорят, орлы не вьют гнезд в ту пору, когда выводятся навозные жуки. — Басня учит никого не презирать, ибо никто не бессилен настолько, чтобы не отмстить за оскорбление.

Разумеется, как уже было сказано, басни, построенные по основной басенной схеме, не исчерпывают всего содержания эзоповского сборника. В нем достаточно и таких басен, которые не связаны с обязательным утверждением незыблемости мирового порядка. Есть басни почти без действия, представляющие собой как бы иллюстрацию человеческой скупости (№ 71, 225), злобы (№ 68, 113, 216), неблагодарности

(№ 175) и т. п. Есть басни, где весь интерес соредоточен на ловкой хитрости (№ 36 «Коварный», № 66 «Юноши и мясник», № 89 «Гермес и Тиресий», № 178 «Путник и Гермес») или на ловкой шутке (№ 5 «Должник», № 34 «Человек, обещающий невозможное»). Есть басни, в которых место морали занимает этиология — объяснение, «откуда произошло» то или иное явление; в баснях такое объяснение почти всегда бывает шуточным (№ 8, 103, 107, 108, 109, 185 и др.).

71. *Трус, отыскавший золотого льва.* Некий сребролюбец робкого нрава отыскал льва из золота и начал так рассуждать сам с собою: «Что же теперь со мною будет? Я сам не свой, и что мне делать, не знаю. Алчность моя и робость моя раздирают меня на части. Какой рок или какой бог сотворил из золота льва? Душа моя теперь борется сама с собой: золота она жаждет, а обличья этого золота страшится. Желание побуждает ее схватить находку, привычка — не трогать находки. О злая судьба, что дает и не позволяет взять! О сокровище, в котором нет радости! О милость богов, обернувшаяся немилостью! Что же? Как мне овладеть им? На какую хитрость пойти? Пойду и приведу сюда рабов: пусть они разом все за него возьмутся, а я буду посматривать издали». — Басня относится к богачу, который не смеет пользоваться и наслаждаться своим богатством.

178. *Путник и Гермес.* Путник в дороге дал обет, что если найдет что-нибудь, то половину пожертвует Гермесу. Наткнулся он на суму, в которой были миндаль и финики, и схватил ее, думая, что там деньги. Вытряхнул он все, что там было, и съел, а скорлупки от миндаля и косточки от фиников положил на алтарь с такими словами: «Вот тебе, Гермес, обещанное от находки: делюсь с тобой и тем, что было снаружи, и тем, что было внутри». — Басня относится к человеку жадному, который ради наживы и богов перехитрить готов.

108. *Зевс и люди.* Зевс сотворил людей и приказал Гермесу влить в них разум. Гермес сделал себе мерку и в каждого вливал поровну. Но получилось, что людей малого роста эта мерка наполнила до краев, и они стали разумными, а людям рослым питья на все тело не хватило, а хватило разве что до колен, и они оказались глупее. — Против человека, могучего телом, но неразумного духом.

Но басни каждого такого рода обычно немногочисленны, не сводятся к постоянным схемам и своим многообразием лишь оттеняют единство основного басенного сюжетного типа: «Некто захотел нарушить положение вещей, чтобы ему стало лучше, а ему стало только хуже».

Чем постояннее и отчетливее схема действия, тем меньше важности представляют индивидуальные особенности его исполнителей. Поэтому неудивительно, что персонажи басен — животные и люди — очерчены в них очень бегло и бледно: баснописца они интересуют не сами по себе, а лишь как носители сюжетных функций. Эти сюжетные функции могут одинаково легко поручаться любому животному. Так, в од-

ном и том же сюжете (и довольно сложном) выступают в басне № 155 знаменитые волк и ягненок, а в басне № 16 — ласка и петух. Такими же баснями-близнецами — сюжет один, а персонажи разные — будут, например, № 25 «Зимородок» и № 75 «Одноглазый олень»; № 80 «Мухи» и № 88 «Дрозд»; № 116 «Краб и лисица» и № 199 «Чайка и коршун»; № 10 «Лиса и лев» и № 195 «Верблюд»; а если учитывать сюжеты не тождественные, а только сходные, то число таких пар сильно умножится. Можно даже думать, что некоторые из этих басен нарочно сочинялись по образцу других в виде риторического упражнения, а уже потом попали в басенные сборники. При такой легкой взаимозаменяемости круг песонажей эзоповских басен, естественно, оказывается широк и пестр. Он насчитывает более 80 видов животных и растений, около 30 человеческих профессий (охотник, кожевник, мясник, атлет...), около 20 богов и мифологических фигур; в среднем, можно сказать, в каждой второй басне выступает какой-то новый персонаж. Конечно, в этом хороводе лиц есть свои наиболее частые, кочующие из басни в басню герои: лисица, лев, змея, собака, волк, осел, крестьянин, Зевс. Но не нужно думать, что при переходе из басни в басню они сохраняют свои характеры и что разные басни становятся как бы эпизодами из жизни одной и той же лисы или одного и того же волка (как это будет в животном эпосе): это не так, и та же лиса или черепаха может оказаться в одной басне умна, а в другой глупа (ср. № 9 и 12, 226 и 230; муравей в басне 112 трудолюбив, а в басне 166 завистлив и жаден). Образ персонажа в каждой басне очерчивается только применительно к ее ситуации и сюжетным функциям, без оглядки на все остальные басни. Эта внутренняя замкнутость каждой отдельной басни, отдельной ситуации, отдельного морального урока подчеркнута и внешним приемом: расположение басен в эзоповском сборнике — алфавитное, т. е. чисто механическое, исключающее мысль о композиционной их перекличке (конечно, при переводе алфавитный порядок заглавий разрушается).

Таким образом, персонажи басни — фигуры вполне условные. Поэтому лёгко понять, что о соответствии их характеристик с зоологическими фактами басня не особенно заботится (несмотря на предписания риторов об «убедительности»): она не удивляется тому, что лев с ослом вместе охотятся и делят добычу (№ 149, 151), но удивляется тому, что чайка летает над морем и питается рыбой (№ 139). Правда, когда зоологический факт определяет место персонажа в сюжете (т. е. его относительную силу или слабость), то басня его учитывает и на него ссылается (№ 82). Однако, с другой стороны, на животных не переносятся и чисто человеческие отношения (как это часто будет у Лафонтена и его последователей): лев лишь изредка выступает царем зверей — обычно это просто самый сильный из зверей; звери лишь изредка собираются для сходки или для войны; и подавно лишь в единичных случаях ласка одевается лекарем, волк играет на дудке, а летучая мышь с друзьями зани-

мается торговлей. Все такие мотивы, как зоологические, так и человеческие, избегаются басней, потому что они заставляют читателя задумываться об общих законах и порядках, действующих в мире басенных персонажей, а этим уводят его внимание за пределы басенного кадра, который один только и важен для преподаваемого морального урока.

Как схематичны действия и персонажи басен, так схематичен и рассказ о них. Он всегда прямолинеен: не забегает вперед, чтобы создать драматическое напряжение, не возвращается назад, чтобы сообщить дополнительные сведения. Он останавливается только на главных моментах, не отвлекаясь на подробности или описания, и поэтому басня всегда производит впечатление краткости, как бы детально ни было изложено ее главное действие. В нем много глаголов и мало прилагательных — это рассказ о действии, а не о лицах и обстановке. Диалога почти нет: только в развязке выделена прямой речью заключительная реплика. Эмоций почти нет: даже на краю гибели персонаж умоляет пощадить его в логически отчетливой и деловитой форме. Устойчивые формулы сопровождают наиболее постоянные моменты изложения: заключительные реплики обычно вводятся словами: «Эх, такой-то...» или «Поделом мне...» или «Несчастный я!..», мораль начинается со слов: «Басня показывает, что...» (реже: «Эту басню можно применить к...»). Язык, которым написаны басни эзоповского сборника, — обычный разговорный язык греков I—II вв. н. э.; об этом нужно упомянуть потому, что литературный язык этих времен был очень далек от разговорного, и всякий, кто хотел блеснуть литературным мастерством, старался писать не на современном, а на старинном аттическом наречии. Но составитель эзоповского сборника не заботился о литературном мастерстве: он думал только о простоте, ясности и общедоступности.

Стиль басен эзоповского сборника сух, как либретто. В основе своей это и было либретто: канва, которую ученики риторических школ должны были расшивать узорами своего мастерства. Что из этого получалось, показывает басня № 71 «Трус, отыскавший золотого льва» с ее крикливым пафосом — образец риторического упражнения, случайно (из-за своеобразия темы) попавший в наш сборник. Но такой образец здесь единственный: массового читателя эзоповых басен интересовали в них не красоты стиля, а уроки житейской мудрости, и поэтому предназначенный для него басенный сборник был составлен по схематическим либретто риторских упражнений, а не по самим этим упражнениям, хотя материала и тут было вдоволь.

Это сказалось и на текстологической судьбе эзоповских басен. Канонического текста их не существовало, каждый переписчик чувствовал себя в какой-то мере и редактором текста и свободно заменял не понравившиеся ему слова и обороты новыми. Поэтому разночтения бе-

зудержно множились: некоторые басни в разных рукописях имеют по пяти и более вариантов. Вот для примера варианты басни 49:

(a) *Пастух и лев.* У пастуха, который пас стадо волов, пропал теленок. Он искал его повсюду, не нашел, и тогда дал обет Зевсу принести в жертву теленка, если вор отыщется. Но вот зашел он в одну рощу и увидел, что его теленка пожирает лев; в ужасе воздел он руки к небу и воскликнул: «Владыка Зевс! обещал я тебе теленка, если смогу отыскать вора, а теперь обещаю вола, если смогу от вора спастись». — Эту басню можно применить к неудачникам, которые хотят найти, чего у них нет, а потом избавиться от того, что нашли.

(c) *Пастух и лев.* У пастуха, пасшего стадо волов, пропал теленок. Он обошел, разыскивая, весь лес, но не мог ничего найти и тогда дал обет принести Зевсу козленка, если бог укажет ему вора, который украл теленка. Но вот заходит он в одну рощу и видит, что теленка пожирает лев. Тут в великом страхе оробел он и, подняв руки к небу, воскликнул: «О Зевс-владыка! обещал я тебе в жертву козленка, если отыщу вора, а теперь обещаю тебе в жертву вола, если сам смогу от него спастись». — Басня о людях неудачливых, которые (и т. д.).

(d) *Волопас и лев.* Волопас потерял вола; и дал он обет богу принести ему вола в жертву, если только найдет вора. Вдруг увидел он своего вола в зубах у льва и взмолился тогда к богу так: «Принесу тебе в жертву и другого быка, если только спасусь от вора». — О том, что не следует обращаться к богу с неразумными обетами под влиянием минутного горя.

(e) *Бычий пастух и лев.* Один бычий пастух потерял в горах вола. Пообещал он принести вола в жертву богу, если только встретит вора. Вдруг увидел он своего вола в зубах у льва; застонал он и воскликнул: «И быка, и вола принесу тебе, боже, если поможешь мне спастись от когтей этого вора!» — О том, что не следует творить неразумных обетов, ибо будущее неведомо.

(f) *Пастух и лев.* Пастух потерял вола и обещал Гермесу принести ему другого вола в жертву, если только найдет похитителя. Вдруг увидел он льва, пожирающего этого вола, и воскликнул: «О Гермес, я и третьего быка тебе принесу, если только спасусь от похитителя!»

Такая стойкая сосредоточенность на содержании и равнодушие к форме определили дальнейшую судьбу басни в литературе. Смены литературных мод, погрузившие в невозвратное забвение столько ценнейших художественных произведений, не коснулись басни: она без ропота и без ущерба переодевала свои немногочисленные, но стойкие идеи по любой словесной моде, пересказывала их заново и заново, переводила с языка на язык, в зависимости от требований времени и публики придавала им вид то проповеди, то занятной сказки, — и это дало ей возможность пережить крушение античной культуры, пережить средние века

и дойти до современного читателя. Основные вехи этого пути нам и остается наметить.

5

Как уже было сказано, составление дошедшего до нас основного эзоповского сборника относится к I—II вв. н. э. Эта дата не случайна. Именно в это время басня, казалось бы совсем заглохшая в тиши риторических школ, вдруг оживает и в последний раз совершает торжественное шествие по античной литературе.

Античный мир вступал в последнюю фазу своего духовного развития. Это было время подведения итогов и начинающегося культурного застоя. В Риме утвердилась императорская власть. Политическое красноречие умолкло и сменилось красноречием парадным, торжественным — цветистым, пышным, стремящимся не убедить, а поразить и развлечь слушателя. Философские искания утихли, и на смену им пришла популяризация достигнутого — короткие доходчивые проповеди и трактаты, приспособленные к идеям и вкусам широкой публики, образованной и необразованной. От той напряженности политической и философской мысли, которая когда-то в IV в. до н. э. вытеснила басню из «высокой литературы», не осталось ничего. Басня могла вернуться в умы и на уста людей. Ораторы рады были занимательным рассказом расцветить свои разлагольствования. Философы рады были живой сценкой проиллюстрировать свои нравственные поучения. И басня находит гостеприимный прием на страницах и у тех и у других.

Еще в конце I в. до н. э. мы находим целую вереницу басен-примеров в сатирах и посланиях Горация (№ 24, 101, 142, 324 и др.), который следует в этом традиции народных философов эпохи эллинизма, сочинения которых до нас не дошли. А сто-двести лет спустя басни россыпью появляются в произведениях всех сколько-нибудь крупных писателей так называемого «греческого возрождения» (II—III вв. н. э.). Плутарх в своих популярно-философских трактатах использует не меньше двух десятков басен (№ 7, 12, 46, 47, 53, 135, 142, 180, 181, 300, 379—389); некоторые его произведения представляют собой по существу нагромождение «примеров», иллюстрирующих какую-нибудь этическую тему, и среди таких примеров почетное место занимают басни. Современник Плутарха Дион Хрисостом обращается к басне реже, но разрабатывает свои басенные иллюстрации заботливее: его сюжеты оригинальны, а изложение подробно и изящно (№ 39, 376—378); так, он два раза рассказывает басню о сове и птицах: один раз усложненно, со сказочной трехчленностью действия, другой раз упрощенно, с одночленным действием. Если Плутарх пользуется баснями с целью увещевательной, а Дион — с целью развлекательной, то третий крупнейший писатель этого времени,

Лукиан, обращается к ним главным образом с целью обличительной (№ 3, 100, 188, 390—392). А за ними следуют и другие, более мелкие литераторы: басни в своих сочинениях приводят философ Максим Тирский (№ 22, 394), историки Иосиф Флавий (№ 370), Аппиан (№ 398), медик Гален (№ 399), оратор Элий Аристид (№ 393), автор сборников занимательных историй Элиан (№ 85, 180), романист Ахилл Татий (№ 258, 267). Герой ритора Филострата, мудрец-чудотворец Аполлоний Тианский произносит красноречивую похвалу эзоповой басне, ставя ее выше мифов, сложенных поэтами, за то, что в ней «малое учит нас большому» («Жизнеописание Аполлония Тианского», V, 14—15); а другой Филострат подробно описывает картину, изображающую Эзопа среди героев его басен и сочиненную едва ли не по образцу изображений апофеоза Гомера («Картины», I, 3).

Однако самым важным событием этих лет в истории басни было творчество Федра и Бабрия. Римский поэт Федр в первой половине I в. н. э. и греческий поэт Бабрий в конце I — начале II в. н. э. впервые решились переложить «эзоповы басни» стихами и издать эти переложения отдельными книгами. Это означало, что басня окончательно отделялась от всякого контекста, расставалась со вспомогательной ролью «примера» в аргументации и становилась самостоятельным, независимым литературным жанром, равноправным со всеми остальными жанрами «высокой литературы». Федр в своем подходе к басне берет пример с философов, Бабрий — с риторов; для Федра главное в басне — нравственный урок, для Бабрия — живая, занимательная сценка; Федр стремится к краткости и простоте, Бабрий — к изяществу и живописности. Они очень непохожи друг на друга, но они делали в литературе одно и то же дело: Федр был основоположником латинской стихотворной басни как жанра, Бабрий — греческой стихотворной басни. И если первый известный нам свод прозаических греческих басен для массового, внешкольного чтения — «основной эзоповский сборник» — появляется тоже в I—II вв. н. э., то в этом можно видеть результат того возросшего уважения к басне, которое возбудили сочинения Федра и Бабрия.

После «греческого возрождения», после политического и духовного кризиса III в. н. э. античная культура быстро катится к упадку. Слабеет связь между западной, латинской и восточной, греческой половинами империи: латинская и греческая басни с этих пор развиваются независимо друг от друга, каждая своим путем. При этом и в латинской, и в греческой басне можно различить две струи: «высокую», риторическую, и «низовую», массовую.

В латинской басне этого времени «высокая», риторическая струя представлена именем Авиана — поэта IV в. н. э., составившего сборник из 42 басен, написанных элегическим дистихом, насыщенных величавыми вергилианскими оборотами; они представляют собой переложение избранных басен из книги Бабрия, но переложение не особенно удач-

ное. Однако эти басни имели успех и на протяжении средневековья не раз пересказывались, переводились и дополнялись как в прозе, так и в стихах. «Низовую», народную струю в латинской басне представляет сборник ста прозаических басен под условным названием «Ромул», возникший почти одновременно, в IV—V вв. н. э. Основу этого сборника составили басни Федра, несколько раз пересказанные и изменившиеся подчас до неузнаваемости; но имя Федра в процессе переработок было забыто, и в предисловиях к сборнику говорится, будто эта книга была написана на греческом языке самим Эзопом, а потом переведена на латинский язык неким Ромулом. Через этот сборник имя Эзопа получило широкую известность на средневековом латинском Западе. Сборник «Ромул» также по многу раз пересказывался, переводился и дополнялся, причем дополнениями порой служили «животные» сказки, христианские притчи, фаблио и тому подобный специфически средневековый литературный материал, странно выглядящий для нас под названием «басен Эзопа».

В греческой басне поздней античности «высокая» струя представлена многочисленными риторскими обработками традиционных эзоповых басен. Такие пересказы, все более пышные и цветистые, мы находим у Либания, Фемистия, Гимерия, у Григория Назианзина (IV в. н. э.); лучшим образцом может служить витиеватая декламация Гимерия об Аполлоне, Музах и дриадах (№ 400). Этот стиль проникает и в басенные сборники, составляемые для школьных нужд: таков сборник Афтония, ученика Либания, который, правда, заботится не столько о многословной красоте слога, сколько о правильности древнего литературного языка. Традиции позднеантичных риторов продолжаются и у византийских писателей, но только в баснях, используемых в контексте других литературных жанров — истории, проповеди и т. п.; в басенные сборники эта манера не проникает. В них господствует «низовая» традиция, восходящая к «основному эзоповскому сборнику». Но сам этот сборник претерпевает немалые изменения. Так как язык I—II вв. н. э. с течением времени стал ощущаться как устарелый, в конце античности начались пересказы басен этого сборника «современным» языком; пересказ сопровождался изменениями и в составе сборника (отпадали басни-этиологии, басни-анекдоты, басни-шутки, оставались только наиболее типичные «животные» басни), и в его стиле (исчезала схематическая сухость, вводились живописные подробности, развертывались диалоги и т. п.). Так создалась около VI в. новая, «средняя» редакция эзоповского сборника, написанная народным языком, грубым, неправильным, но ярким. К этой редакции в рукописях стали присоединять и переработанное «Жизнеописание Эзопа»: за давностью времени несходство образа Эзопа и басен Эзопа уже перестало ощущаться. Новым источником басенного материала к этому времени становятся прозаические пересказы басен Бабрия: как и пересказы Федра в «Ромуле», они теряют имя автора,

вливаются в общий поток «эзоповых басен» и даже оказывают влияние на стиль новых переработок традиционного материала.

Однако этим, по существу, и ограничиваются дополнения византийского времени к эзоповскому сборнику: ничего подобного сказкам и фаблио «Ромула» мы здесь не находим (если не считать нескольких басен-новелл, № 416—418, в одной из рукописей). Чистота эзоповской традиции соблюдалась здесь бережно, и даже когда в Византии был переведен и получил широчайшую популярность знаменитый восточный сборник басен и сказок «Калила и Димна» (под заглавием «Стефанит и Ихнилат»), то ни одна из басен этого сборника не просочилась в рукописи эзоповского цикла. А когда на греческий язык была переведена восточная «Повесть о семи мудрецах» (под заглавием «История философа Синтипы»), то из эзоповых басен было составлено приложение к ней под заглавием «Басни философа Синтипы»; эзоповский сборник оказался в роли не берущей, а дающей стороны.

Конечно, византийские ученые литераторы не могли примириться с тем, что такая знаменитая книга, как эзоповский сборник, существует только в грубом простонародном изложении. Очень скоро вслед за созданием «средней редакции» начались попытки вновь переработать ее, восстановив в ней «правильный» литературный язык, отвечающий вкусам образованных читателей. После нескольких попыток в этом направлении цель была достигнута: явилась новая, «младшая» редакция эзоповского сборника, а заодно и «Жизнеописания Эзопа». Когда это случилось, до сих пор остается спорным: одни ученые относят эту переработку к так называемому «первому византийскому возрождению» IX в., другие — ко «второму византийскому возрождению» XIV в. Новая переработка вытравила из басенного сборника бесчисленные вульгаризмы VI века, восстановив чистый и гладкий литературный язык, слегка стилизованный под модный в эту пору аттицизм — подражание древнегреческому языку. Заодно были отчасти унифицированы бесконечные разночтения, накопившиеся в рукописях за много веков: составители новой редакции явно старались создать окончательный, канонический эзоповский текст. Переработка имела успех, «младшая редакция» распространилась во множестве рукописей, вытесняя из обихода и «среднюю», и тем более полузабытую «старшую» редакцию. Эти рукописи стали попадать и на Запад, в Италию, где в это время Возрождение возбудило небывалый интерес к греческому языку и греческой литературе. И когда около 1479 г. итальянский гуманист Бон Аккурсий напечатал в Милане первое печатное издание эзоповых басен — это была одна из первых в Европе книг, напечатанных греческим шрифтом, — то в основу его легли рукописи «младшей» редакции эзоповского сборника. Так после долгой разлуки западноевропейская, латинская басенная традиция вновь встретилась со своим источником — греческой басенной традицией.

Приложение:

ДВЕ ТРАДИЦИИ В ЛЕГЕНДЕ ОБ ЭЗОПЕ

В 1952 г. в Иллинойсе вышел первый (оставшийся единственным) том огромного свода басенного материала под общим названием «Эзопика»[1]. Здесь впервые были собраны в отдельный раздел все основные античные свидетельства об Эзопе и басне (testimonia, *T*). Вместе взятые, они оказались неожиданно интересны.

Конечно, едва ли не каждый из ста с лишним отрывков, составивших этот раздел, порознь использовался историками и литературоведами по многу раз для выяснения самых разных конкретных вопросов. Однако до сих пор не было отмечено, что все эти пестрые отрывки, извлеченные из самых несхожих писателей — от Геродота до Фотия и «Суды», обладают некоторой неожиданной общностью и эта общность особенно явственно выступает, если сопоставить материал, сообщаемый этими свидетельствами, с материалом другого нашего важнейшего источника — «Жизнеописания Эзопа».

Исходной точкой при рассмотрении легенды об Эзопе может служить первое упоминание имени Эзопа в античной литературе. Это — известный отрывок в рассказе Геродота о Египте (440-е годы до н. э.): о Микерине, Радопиде, Иадмоне и Эзопе (*T* 13). Мы цитировали его выше (с. 236—237). Мы видели, что Геродот явно считает «баснописца Эзопа» лицом реальным и известным; он жил в первой трети VI в. до н. э. на Самосе в рабстве у некоего Иадмона, а потом был за что-то убит в Дельфах. Все эти сведения были усвоены античной традицией и не вызывали сомнений на протяжении всей античности (хотя и вызывают их у современных ученых: так, Шамбри справедливо указывает, что, судя по выкупу, Эзоп мог быть и не рабом, а свободным родственником Иадмона; а Вихерс выдвигает теорию, что легенда о смерти Эзопа в Дельфах была мифом ритуального происхождения). Вокруг этих-то сведений и начинает наслаиваться биографическая легенда, в которой каждый из мотивов, намеченных (и даже не намеченных) Геродотом, получает самую подробную разработку. При этом — самое интересное — в отрывочных литературных свидетельствах, собранных в «Эзопике», и в народном «Жизнеописании Эзопа» эта разработка различна.

Прежде всего, придумывается *родина* Эзопа. Здесь все старшие свидетельства (V—IV вв. до н. э: Аристотель, фр. 573 Розе, Гераклид Понтийский, FHG, II, 215 и загадочный Евгейтон, самосский историк,

[1] Aesopica: a Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name, Collected and Critically ed... by B. E. Perry, V. I. Greek and Latin Texts, Urbana Ill., 1952.

цитируемый «Судой» — см. *Т* 5—6) единогласно называют родиной Эзопа Фракию, а Евгейтон даже точнее — Месембрию. Это — явная дедукция из данных Геродота: так как упомянутая рядом с Эзопом Родопида — фракиянка, то Эзоп — ее земляк. «Жизнеописание» же приписывает Эзопу иное происхождение: оно объявляет его не фракийцем, а фригийцем. Фригийцы считались ленивыми и изнеженными, ни для чего, кроме рабства, не годными; по-видимому, делая Эзопа фригийцем, легенда хотела сделать его как можно более типичным рабом. Фракийцы жили на пороге дикого варварского Севера, фригийцы жили на пороге Востока, родины всякой мудрости; по-видимому, легенда хотела сделать Эзопа как можно более типичным мудрецом. Представление об Эзопе-фригийце быстро стало господствующим и вытеснило ученую гипотезу об Эзопе-фракийце.

Далее, легенда восполняет и другой пробел в сведениях Геродота — *облик* Эзопа. Подробное описание безобразия Эзопа мы находим впервые лишь в народном «Жизнеописании» («брюхо вспученное, голова что котел, курносый, с темной кожей...» и т. д.; здесь несомненно влияние обликов Ферсита из «Илиады»[2] и сатира Марсия), а до того в изображении на аттическом килике V в. до н. э.

Однако замечательно, что несмотря на это древнее и яркое представление о безобразии Эзопа, мы не находим его решительно ни в одном литературном свидетельстве вплоть до конца античности. Особенно характерны свидетельства *Т* 49—52, посвященные статуям и портретам Эзопа: статуе Лисиппа (Федр, II, 9, 1—4; Агафий, «Палатинская антология», XVI, 332), статуе Аристодема (Татиан, «Против греков», 74) и картине, описываемой Филостратом (I, 3). В эпиграмме о статуе Лисиппа говорится только о том, что Эзоп заслужил право стоять рядом с семью мудрецами; в описании Филострата о внешности Эзопа сказано только следующее: «Он же, мне кажется, задумал какую-то басню: это показывает и улыбка на его лице, и глаза, опущенные в землю, — художнику ведомо, что для создания басен нужно спокойствие духа». Совершенно очевидно, что существовавшие в «высоком» искусстве и литературе изображения придавали ему обычный для античности идеализированный облик, нимало не считаясь с народным представлением о безобразии Эзопа, нашедшем выражение в вазовом рисунке и в «Жизнеописании». И только на исходе античности образ Эзопа-урода проникает в литературные свидетельства: в IV в. н. э. Гимерий мимоходом упоминает: «говорят, что и фригиец Эзоп, хотя и возбуждал смех и поношения не только своими речами, но и самым лицом и голосом, был тем не менее великим мудрецом...» и т. д. (XIII, 5 = *Т* 56).

Далее, характерно то направление, которое получает в легенде разработка главного мотива эзоповской биографии — *рабства* Эзопа у Иад-

[2] *La Penna A.*. Il romanzo di Ezopo. — Athenaeum, 40 (1962), p. 281.

мона на Самосе. В литературных свидетельствах об этом говорится сравнительно редко: только около десяти свидетельств из 105 (или из 84, если не считать свидетельств о теории басен) упоминают, что Эзоп был рабом. Свидетельства эти следующие: *T* 13 — Геродот, цитированный отрывок; *T* 24 — Плутарх, «О позднем возмездии», 12, где лишь повторяются геродотовские слова о выкупе, данном «Идмону»; *T* 15—17 — Плиний, XXXVI, 12, 82, Плутарх, «О пифийском оракуле», 14, и Фотий, которые упоминают Эзопа мимоходом, как «товарища по рабству» Родопиды; *T* 5 — Гераклид Понтийский, FHG, II, 215: «баснописец Эзоп — родом он был фракиец и получил свободу от Идмона-глухого (tou kōphou, может быть, — «глупого»), а перед тем был рабом Ксанфа»; *T* 14 — Птолемей Гефестион у Фотия, cod. 190: «говорят, что и Эзопа его хозяин Идмон называл Фетом, так как он был раб, а феты — это рабы»; и, наконец, рабом назван Эзоп у Федра, II, 9, рабом-шутником выступает он в III, 19 и А, 15, а рассуждение о том, что басня родилась среди рабов, находится у Федра, III, пролог, 33—37 и повторяется у Юлиана, VII, 207c = *T* 58. Во всех этих упоминаниях (если не считать Федра, который во всех отношениях стоит ближе к «Жизнеописанию», а не к литературной традиции) о рабстве Эзопа говорится, можно сказать, в порядке анкетной справки, ни один эпизод с этим рабством не связывается. И, напротив, целый ряд эпизодов, упоминаемых свидетельствами, явно предполагает, что Эзоп был свободным — только как свободный он мог выступать в суде на Самосе (*T* 41), в народном собрании в Афинах и Коринфе (*T* 39—40), гостить у Креза и семи мудрецов (*T* 34—37), не говоря уже о посещении Дельфов. Можно со всею определенностью сказать, что авторов всех свидетельств Эзоп интересует не как раб, а как свободный человек.

В «Жизнеописании» мы видим противоположное. На протяжении двух третей повествования Эзоп выступает как раб; с большой красочностью описывается его положение в большом имении под надзором старосты (ср. особенно монолог в § 18: «До чего же это скверно быть рабом у раба! Сами боги этого не любят. „Эзоп, приберись в столовой! Эзоп, истопи баню! Эзоп, принеси воды! Эзоп, покорми скотину!“ Все, что ни есть грязного, низкого, мерзкого, рабского, все валят на Эзопа...» и т. д.), его двукратная продажа в рабство, его служба у Ксанфа, где каждая шутка грозит ему поркой. Я. А. Ленцман показал, что картина крупного земельного хозяйства, держащегося на рабском труде, изображенная в начале «Жизнеописания», соответствует действительности не классического, а эллинистического периода[3]; стало быть, эта часть «Жизнеописания» сложилась сравнительно поздно (это подтверждается и тем, что именно в нее включен эпизод с Исидой и жрицей), древнейшей же частью легенды была история службы Эзопа у Ксанфа и

[3] *Ленцман А. Я.* Элементы идеологии рабов в баснях Эзопа. — В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 70—79.

постоянных столкновений умного раба с глупым хозяином, из которых Эзоп неизменно выходит победителем. Замечательно, однако, то, что из многочисленных анекдотов об Эзопе и Ксанфе, содержащихся в «Жизнеописании», ни один не упоминается литературными свидетельствами: философам и риторам, из чьих сочинений взяты эти свидетельства, явно не нравилось, как ловкий раб посрамлял их собрата. А в кратком риторическом жизнеописании, предпосланном «Афтониевскому сборнику» басен Эзопа (IV в. н. э.), Эзоп даже назван philodespotēs therapōn, «раб, преданный хозяину», — образ, прямо противоположный образу, представленному в «Жизнеописании». (Кстати, в той же биографии хозяином Эзопа назван не самосец Ксанф, а афинянин Земарх или Тимарх: составитель, видимо, хотел показать, что мудрость Эзопа была не «варварского», восточного, а истинно эллинского происхождения.) И напротив, народное «Жизнеописание» совершенно не разрабатывает тех эпизодов из жизни и странствий Эзопа-свободного, на которые указывают литературные свидетельства: на Самосе он выступает перед народом лишь один раз, при своем освобождении из рабства (§ 86—94), за этим следует посольство к Крезу, далее — краткая отписка «Много лет Эзоп жил на Самосе, много получал там почестей, а потом решил объехать свет» (§ 101) — и начинается новый, «ахикаровский» эпизод «Жизнеописания». Иными словами, «Жизнеописанию» нужен Эзоп как лицо подчиненное, угнетенное — и вот, едва избавив его от рабства у греческого философа, оно отправляет его в подданство к восточному деспоту.

Это приводит нас к следующему мотиву легенды об Эзопе — к его *встречам с современниками*.

Современники эти — семь мудрецов и царь Крез (*T* 33—38). Уже в IV в. Алексид пишет комедию «Эзоп», и в ней Эзоп беседует с Солоном о том, как хорошо афиняне придумали разбавлять вино на пирушках (Афиней, X, 431d). Затем мотив встречи Эзопа с мудрецами перешел в историческую литературу, где его сохранил Диодор, и в моралистическую литературу, где его сохранил Плутарх. Но, несмотря на понятную популярность такого сближения, в «Жизнеописание» оно не проникло: здесь Эзоп с мудрецами не встречается. Почему это произошло, станет ясным, если мы вспомним роль Эзопа, например, в «Пире семи мудрецов» Плутарха. Здесь он сидит «на низеньком стульчике возле Солона, возлежавшего на высоком ложе» (гл. 4), и хотя он — свободный человек, посланец Креза в Дельфы, перед мудрецами он все время чувствует себя приниженно. Когда он угождает собравшимся насмешкой над «мулом» Алексидемом, похвалу он получает двусмысленную (гл. 4); когда вмешивается в беседу о политике, то сам припоминает закон Солона о том, чтобы рабы знали свое место (гл. 7); когда он шутит над тем, что кочевник Анахарсис рассуждает о домовитости, он получает от Анахарсиса отповедь в виде собственной басни (гл. 12; правда, в гл. 13 Эзоп отчасти берет реванш, намекнув другой басней на пьянство Анахарсиса;

но ведь Анахарсис, в конце концов, не принадлежит у Плутарха к числу семи мудрецов, он варвар, и только поэтому Эзоп перешучивается с ним как с равным); а когда в гл. 14 Клеобул рассказывает две басни о неумеренности, то первую из них, изящную, о луне, которая хочет сшить себе платье, он приписывает своей матери, а вторую, грубую, о собаке в конуре,— Эзопу. В ученой беседе «пира мудрецов» Эзоп оттеснен на положение подголоска и потешника; и характерно, что мудрые суждения и советы, приписанные «Жизнеописанием» Эзопу, в плутарховской версии отходят к другим, «настоящим» мудрецам: знаменитая хрия о языке приписана Бианту (гл. 2), задача о том, как выпить море,— тоже Бианту (гл. 6), истолкование «чуда» с ягнятами о человечьих головах — Фалесу (гл. 3). У Плутарха и в стоящей за ним традиции Эзоп социально равен своим партнерам, но духовно стоит ниже их; в народной традиции «Жизнеописания» — наоборот. Вот почему «Жизнеописание» так же не желает знать об унижении Эзопа перед семью мудрецами, как противоположная, «ученая» традиция — об унижении Ксанфа перед Эзопом.

То же самое можно сказать и об изображении отношений Эзопа с Крезом. С Крезом Эзоп встречается и в «Жизнеописании», и в свидетельствах. Но в свидетельствах (*T* 35, 37) Эзоп выступает как льстец, который утверждает, что «Крез настолько счастливее всех других, насколько море полноводнее рек» и что «с царями надо говорить или как можно меньше, или как можно слаще», и на это получает отповедь от Солона: «Нет: или как можно меньше, или как можно достойней». В «Жизнеописании» ничего подобного нет: оно и здесь не хочет унижать своего героя. Вообще, образ Креза, столь подробно разработанный литературной традицией, мало привлекает автора «Жизнеописания»: Крез появляется в нем лишь в короткой сцене (§ 95—100), а потом начинается «ахикаровский» эпизод, где опять Эзоп не ниже, а выше своего хозяина.

Наконец, по-разному освещен в «Жизнеописании» и в свидетельствах и последний мотив легенды об Эзопе — *смерть в Дельфах.* Здесь разница особенно разительна. Вопрос этот подробно рассмотрен у Перри (в предисловии к «Эзопике») и у Ла Пенна[4], так что мы можем остановиться на нем менее подробно. Геродот упоминал только факт убийства Эзопа дельфийцами; но уже в следующем поколении Аристофан («Осы», 1446 = *T* 20) называет и повод к убийству — обвинение в краже подкинутой священной чаши, а еще сто лет спустя Гераклид Понтийский (FHG, II, 219 = *T* 22) повторяет эти слова как исторический факт. Так фольклорный мотив подкинутой чаши прочно вошел в состав легенды об Эзопе. Чаша была поводом, а причиной должна была быть ненависть дельфийцев к Эзопу. Мотивировку этой ненависти найти было нетруд-

[4] *La Penna.* Il romanzo di Esopo, p. 277—280.

но; Эзоп попрекнул дельфийцев тем, что они не сеют, не жнут, а живут тунеядцами, кормясь от жертв, приносимых Аполлону (мотив, нередкий в классической литературе[5]). Оскорбленные жрецы организовали его убийство, затем последовала божья кара (бесплодие, мор) и ее искупление. Так, различаясь лишь в мелочах, сообщают все свидетельства, собранные Перри (*Т* 20—32, см. особенно *Т* 21, 24, 25, 26, 28); два из них, правда, очень поздние (Либаний, «Апология Сократа», 181; Гимерий, XIII, 5—6), прямо называют и бога, заступившегося за Эзопа: это, конечно, Аполлон («сам бог на собственных жрецов разгневался за Эзопа...», — пишет Либаний). Может быть, это покровительство Аполлона Эзопу связано с мотивом, сохраненным Авианом (Т 44), — о том, что сам Аполлон внушил Эзопу заняться сочинением басен (явная аналогия с Сократом, восходящая по крайней мере к временам Платона, который, в «Федоне», 61b, заставляя Сократа перелагать в стихи эзоповы басни, намекает на сходство участи обоих страдальцев). Как бы то ни было, тенденция дельфийского эпизода в версии свидетельств — антиклерикальная, направленная против дельфийского жречества.

«Жизнеописание», и притом только в древнейшей версии G, вносит в эту картину иную, более высокую тенденцию — богоборческую, направленную не только против жрецов Аполлона, но и против самого Аполлона. Прямее всего это сказано в § 100: «А Эзоп принес жертву Музам и посвятил им храм, где были их статуи...» и т. д. В папирусном отрывке, восходящем к древней версии, мы находим прямое указание: «И вот дельфийцы решили с ним расправиться, а помогал им сам Аполлон...» (§ 127). В соответствии с этим Эзоп убегает от дельфийцев не в храм Аполлона, а в храм Муз, заклинает их не во имя Аполлона, а во имя Зевса-гостеприимца, кара за убийство Эзопа приходит не от Аполлона, а от Зевса, а в начале «Жизнеописания» во главе Муз, благодетельствующих Эзопа, выступает не Аполлон, а Исида (§ 7, 134, 139, 142). Все эти «антиаполлоновские» мотивы отчетливо складываются в единый комплекс. Связь этого комплекса с другими мотивами, специфическими для народной традиции «Жизнеописания», не вызывает сомнений. Эзоп-раб, Эзоп-варвар, Эзоп-урод, каким рисует его «Жизнеописание», — это прямой вызов всему аристократическому, «аполлоническому» представлению об идеале человека, и вражда с Аполлоном — логическое из этого следствие. (Интересные противопоставления Аполлон — Музы и Аполлон — Исида еще требуют более подробного изучения.) Безымянный составитель древнейшей версии «Жизнеописания» проявил немалую смелость, доведя концепцию до этого богоборческого завершения; но продолжателей он не нашел, и в следую-

[5] Обзор свидетельств см. *La Penna*. Il romanzo di Esopo, p. 278; ср. *Глускина Л. М.* Эзоп и антидельфийская оппозиция в VI в. до н. э. — «Вестник древней истории», 1954, № 4, с. 150—158. Работа *Wiechers A.*. Aesop in Delphi. Meisenheim am Glan, 1961, известна нам лишь по рецензии: *Perry B. E.* «Gnomon», 34 (1962), p. 620—622.

щей переработке «Жизнеописания» (редакция W, IV—V вв.) под влиянием ученой литературной традиции все следы антиаполлоновских мотивов тщательно вытравлены: благодетелем Эзопа выступает не Исида, а Тиха, храм Муз и гнев Аполлона не упоминаются, спасается Эзоп от дельфийцев в храм Аполлона и молит пощады во имя Аполлона и т. д.

На этом мотивы жизни Эзопа исчерпываются. Однако остается важный мотив иного рода: *басенное творчество* Эзопа. И здесь, пожалуй, нас ждет самая большая неожиданность.

Эзоп — баснописец, logopoios. Так он назван у Геродота, так изображен в «Пире семи мудрецов», где в изложение вставлены четыре «эзоповских басни», да трижды разговор касается «эзоповых басен» вообще (гл. 14, 19, 21). Так он назван и в «Жизнеописании» (§ 1), но — только назван. Народное «Жизнеописание» совершенно не интересуется баснями Эзопа. Ее герой — Эзоп-мудрец, Эзоп-шутник, но не Эзоп-баснописец. Когда Эзоп выступает в «Жизнеописании» с притчами и баснями (§ 33, 37, 67, 94, 97, 99, 126, 129, 131, 133, 135, 140, 141), то, во-первых, почти все эти басни сосредоточены в эпизодах, где Эзоп выступает уже не как раб, а как свободный; во-вторых, почти все эти басни отсутствуют в основном эзоповском сборнике (recensio Augustana); в-третьих, большинство этих басен по существу баснями не являются, так как сложены по схемам, отступающим от традиционной схематики басенного сюжета, и скорее приближаются к другим жанрам — только в § 97, 133 и 135 мы находим типичные басни, в § 99 и 140 басенные схемы расшатаны, в § 94 перед нами аллегория, в § 33, 37, 67, 126 — этиологии, в § 129, 131, 141 — анекдоты. При этом следует заметить, что и все три анекдота, и этиология в § 67, и басня в § 135 отличаются непристойностью (сексуальной или фекальной топикой) — иными словами, Эзоп и здесь прежде всего шутник, как и в остальном «Жизнеописании». Можно заметить также, что в сирийской повести об Ахикаре поучения героя приемному сыну содержат несколько басен, а в переработке соответствующего эпизода, включенной в «Жизнеописание Эзопа», эти басни исключены. Безымянного составителя «Жизнеописания» привлекала личность Эзопа, а не басни Эзопа. Как это объяснить, мы попробовали ответить выше[6].

Народное «Жизнеописание» дорожит образом раба Эзопа, смеющегося над знатностью, красотой и ученостью своих хозяев, и потому забывает (хотя бы на время) об эзоповых баснях с их моралью «знай сверчок свой шесток»; ученая, литературная традиция, напротив, старается затушевать все черты социального протеста в образе Эзопа и потому усиленно подчеркивает, что именно он был автором добродетельных и благонадежных басен.

[6] См. *La Penna A.* La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità. — «Società», 17 (1961), p. 459—537, и некоторые уточнения в нашей статье «Социальные мотивы античной литературной басни». — «Вестник древней истории», 1962, № 4, с. 48—66.

Итак, по всем рассмотренным пунктам мы находим глубокую разницу между показаниями двух групп наших источников в легенде об Эзопе — между литературными свидетельствами, с одной стороны, и народным «Жизнеописанием», с другой. Для литературной традиции Эзоп — сочинитель басен, фракиец, человек обычной наружности, в прошлом — раб, но в лучшую пору своей деятельности — свободный, собеседник семи мудрецов и льстец царя Креза, погибший в Дельфах за свою вражду к Аполлоновым жрецам. Для народной традиции Эзоп — шутник и мудрец, фригиец, урод, раб глупого философа, а потом — советник восточного царя, погибший в Дельфах за свою вражду с богом Аполлоном. Конечно, эти две традиции развивались не изолированно, а во взаимном влиянии: из народной традиции в литературную рано перешло представление о Фригии как родине Эзопа, из литературной в народную довольно рано, по-видимому, перешла мысль о том, что Эзоп был не врагом, а другом Аполлона. Но на протяжении всей античности разница между ними отчетливо ощутима.

Народная традиция дошла до нас в виде цельного, чудом сохранившегося уникального памятника — «Жизнеописания Эзопа» в редакции G. Литературная традиция дошла до нас лишь во фрагментах (единственный нефрагментарный памятник — «Пир семи мудрецов» Плутарха, но Эзоп в нем не главное лицо), однако единство и топики, и идейного содержания этих фрагментарных свидетельств таково, что можно с большой вероятностью предположить, что все они восходят к одному и тому же источнику (может быть, в разных редакциях), который можно было бы назвать «ученым жизнеописанием Эзопа». Такое «ученое жизнеописание Эзопа», элементы которого реконструированы выше, скорее всего, возникло в эллинистическую эпоху (III—I вв. до н. э., т. е. одновременно с «народным жизнеописанием»), когда александрийские ученые словно спешили охватить биографическими сочинениями всю классическую культуру. Вполне возможно, что в одной из своих редакций оно могло служить предисловием к «Августане» или иному сборнику эзоповых басен, созданному в эту пору; народное жизнеописание G, как признает даже Перри, для этого совершенно не годилось. Только к исходу античности, в условиях общего кризиса античной культуры, социальная грань двух традиций начинает терять свое значение. По-видимому, к IV в. н. э. «ученое жизнеописание» затерялось, и его место в виде предисловия к басням заняло «народное жизнеописание», для этой цели заметно переработанное (в частности, потерявшее все антиаполлоновские мотивы) — «редакция W». Не случайно именно в это время в литературных свидетельствах учащаются мотивы, восходящие к «народному жизнеописанию» (безобразие Эзопа у Гимерия, *T* 56; басня как «рабское иносказание» у Юлиана, *T* 58).

Таким образом, теория Volksbuch-Tradition и Lehrbuch-Tradition, выдвинутая в свое время школой Крузиуса для объяснения истории развития

эзоповых басен и оказавшаяся, по общему мнению современных ученых, для этого непригодной, неожиданно возрождается и оказывается пригодной для другого материала — для эзоповского жизнеописания, «легенды об Эзопе». Получается такая картина. Жизнь и деятельность исторического Эзопа, для нас крайне неясная, относится к VI в. Легенда об Эзопе начинает складываться в V—IV вв. (Геродот, Аристофан, Алексид, Аристотель, Гераклид), и в это время она еще относительно едина, — по крайней мере, насколько позволяют судить наши скудные свидетельства. Раздваивается традиция легенды в эпоху эллинизма, в III—I вв. до н. э.: с одной стороны, возникает «ученое жизнеописание», Lehrbuch, связанное со сводом «басен Эзопа»; с другой стороны — «народное жизнеописание», Volksbuch, бытующее отдельно. «Народным жизнеописанием» пользуется Федр, охотно выводящий Эзопа персонажем своих басен; «ученым жизнеописанием» пользуются все остальные авторы, упоминающие Эзопа. К IV в. н. э. традиции легенды опять сливаются в одном русле: основой становится «народное жизнеописание», но отредактированное, сглаженное. В таком виде и переходит легенда об Эзопе в средневековую литературу. Поэтому, говоря о «ядре» и «наслоениях» в легенде об Эзопе, следует устанавливать для каждого исследуемого мотива не только возраст, но и социальный слой его бытования — его близость к народной или литературной традиции легенды.

P. S. *Статья была написана как послесловие к полному переводу басен Эзопа (М., 1968). Переводить эти простенькие басни было очень трудно: простота их не допускала никакой стилизации — сказать ли, «Пастух пошел...» или «Пошел пастух...», нужно было для каждой басни решать отдельно. Все ссылки на номера басен — по этому изданию; в основном они совпадают с нумерацией последнего научного издания греческого текста — «Эзопики» Б. Перри. Наиболее подробный структурный анализ басен Эзопа содержится в монографии:* M. Nøjgaard. *La fable antique. I: La fable grècque avant Phèdre. København, 1964 («действие», «выбор», «финальное действие», «финальная реплика», «закон трех», «закон двух», «время действия», «время логического действия», «пространство и интрига», «пространство и связь персонажей», «природа и произвол», «сила/слабость и хитрость/глупость», «игра сил», «персонажи» и т. д.). Экскурс-приложение — сокращенный вариант статьи, напечатанной в «Вестнике древней истории», 1967, № 2.*

ФЕДР И БАБРИЙ

1

Римский поэт I века нашей эры Федр и греческой поэт II века нашей эры Бабрий — два классика античной литературной басни. Собственно, к их именам сводится почти вся история античной басни как самостоятельного литературного жанра. Конечно, басня в древности существовала и до них и после них; но до них она не имела законченного литературного оформления, а после них она оставалась достоянием их подражателей. В истории басенного жанра имена Федра и Бабрия стоят рядом: Федр был основоположником литературной басни в римской поэзии, Бабрий — в греческой. И в то же время во всей античности трудно найти двух других поэтов, которые бы столь отличались и по идейной направленности, и по содержанию, и по стилю своего творчества.

Чтобы это объяснить, нужно начать издалека.

Басня впервые появляется в Греции в VIII—VI вв. до н. э. — за много веков до Федра и Бабрия. Это было бурное время ожесточенной общественной борьбы в греческих городах — борьбы, сокрушившей господство старой знати и положившей начало демократическому строю. Басня была оружием народа в этой борьбе против знати; иносказательность басенной формы позволяла пользоваться ею там, где прямой социальный протест был невозможен. Память об этом периоде истории басни навсегда сохранилась в народе. Именно к VI в. до н. э. предание относит жизнь легендарного родоначальника басни — Эзопа. Имя Эзопа навсегда закрепилось за басенным жанром: где мы говорим «басня», грек говорил «Эзопова басня».

Эти «Эзоповы басни» были еще всецело устным жанром. Твердо установившейся формы они не имели: каждый рассказывал их своими словами и на свой лад. Рассказывались они непременно по какому-нибудь конкретному поводу: только так они могли служить орудием общественной борьбы. Басня вплеталась в связную речь, служа доводом или пояснением, и форма изложения басни полностью определялась требованиями контекста. В таком виде басня переходит из устной речи и в первые произведения письменной литературы. Мы находим кстати рассказанные басни и в поэме Гесиода (VIII в.), и в ямбах Архилоха (VII в.), и в комедиях Аристофана, и в истории Геродота, и в философских выступлениях софистов и сократиков.

Этот расцвет устной басни был, однако, недолгим. Борьба между аристократией и демосом закончилась победой демоса, боевой пафос басенной морали потускнел, иносказательность стала ненужной. Философские течения V—IV вв. принесли с собой новые идейные искания:

доморощенный практицизм басенной мудрости не мог более никого удовлетворить. Басня не перестает существовать, но она меняет аудиторию. Из народного собрания она переходит в школу, вместо взрослых обращается к детям. И школа осталась основным питомником басни и в Греции, и в эллинистических государствах, и в Риме — вплоть до конца античности.

Здесь, в школе, для учебных нужд начинают составляться первые сборники басен. Самый ранний сборник, о котором мы имеем сведения, был составлен на рубеже IV и III вв. Деметрием Фалерским — философом, оратором и политиком, имя которого мы встретим в одной из басен Федра. Школьные сборники представляли собой краткие прозаические записи басенных сюжетов и моралей, изложенные сухо и схематично. Самостоятельными литературными произведениями эти записи не считались, твердого текста не имели, и каждый переписчик перерабатывал их по своему вкусу. Такие сборники впоследствии получили распространение и за пределами школы, стали общедоступным народным чтением и после ряда переработок дошли до нас под условным заглавием «Басен Эзопа». При всей своей непритязательности школьные записи имели огромное значение для становления басенного жанра. Басня здесь впервые отделяется от контекста и выступает в свободном виде.

До создания басни как самостоятельного литературного жанра оставался только один шаг. Но этот шаг был трудным. По самой своей природе басня представляет собой сочетание двух элементов: развлекательного и поучительного, морали и повествования. Пока басня была средством общественной борьбы, основным в басне был ее социальный и моральный смысл; когда басня стала школьным упражнением, основным в басне стала манера изложения. А что должно оказаться основным в басне, когда она станет литературным произведением? Будет ли эта басня рассказом, дополненным моралью, или моралью, проиллюстрированной рассказом? Этот вопрос предстояло решить тому писателю, который первый взялся бы придать басне законченную литературную обработку и ввести басню в круг традиционных литературных жанров.

Такими писателями оказались Федр и Бабрий.

2

К сожалению, о жизни Федра и Бабрия мы знаем очень мало. Античные авторы молчат о них. Имя Федра мимоходом упоминает Марциал (III, 20, 5), имя Бабрия — Юлиан Отступник («Письма», 58 [59], 5); потом их обоих перечисляет среди своих предшественников баснописец конца IV века Авиан; вот и все. Поэтому все наши сведения о жизни Федра и Бабрия приходится извлекать из их же стихов.

Федр говорит о себе охотно, особенно в прологах и эпилогах своих книг; благодаря этому его биография известна нам хотя бы в общих чертах.

Федр жил в начале I века н. э. и был современником римских императоров Августа, Тиберия, Калигулы, Клавдия и Нерона. Он родился около 15 г. до н. э. в македонской области Пиерии (III, пролог, 17), принадлежал к числу императорских рабов и затем был отпущен на волю Августом. «Федр, вольноотпущеник Августа» — назван он в заглавии басен. По-видимому, он с детства жил в Риме и получил римское образование. Во всяком случае, себя он считает римлянином, к грекам относится пренебрежительно (А, 28, 2—4) и пишет свои басни для того, чтобы Рим и в этой области поэзии мог соперничать с Грецией (II, эпилог, 8—9).

Вероятно, Федр начинает писать басни и издает две первые книги уже после смерти Августа. Затем он чем-то вызывает гнев всесильного Сеяна, временщика императора Тиберия; в этом — причина тех «бедствий», о которых глухо говорится в прологе к III книге (ст. 38—44), а может быть, уже в эпилоге II книги (ст. 18—19). При Эзопе, говорит Федр,

...Угнетенность рабская,
Не смевшая сказать всего, что хочется,
Все чувства изливала в этих басенках,
Где были ей защитой смех и вымысел.
Я дальше этой тропки протоптал свой путь
И приумножил замыслы наследные,
Коснувшись кое в чем и бедствий собственных <?>.
Вот если б не Сеян и обвинял меня,
И показания давал, и суд творил, —
Быть может, я б и примирился с карою,
И не смягчал бы скорбь такими средствами...

(III, пр., 33—44)

Что вменялось Федру в вину и какому он подвергся наказанию, мы не знаем. Стих 40 пролога к III книге «in calamitatem deligens quaedam meam» — может быть понят двояко: «Кое-что я выбрал <в своих дополнениях к Эзопу> себе же на беду» или «Кое-что я выбрал применительно к своей беде». Если принять первое толкование, то слова Федра следует отнести к каким-то басням двух первых книг, не понравившимся Сеяну (может быть, это I, 2; 15; 30: «Лягушки, просящие царя», «Осел и старик-пастух», «Лягушки в страхе перед дракою быков» — с их отчетливым политическим смыслом): они-то и могли быть причиной несчастий баснописца. Если же принять второе толкование, то слова Федра следует отнести к каким-то басням III книги, содержащим намеки на эти несчастья (может быть, это III, 2; 7; 12: «Барс и пастухи» — «Оби-

женные мстят своим обидчикам»; «Волк и собака» — «А мне свобода царской власти сладостней»; «Петух и жемчужина» — «Узнай о тебе умеющий ценить тебя — / Тотчас бы ты вернулась к блеску прежнему). В таком случае причина несчастий Федра остается неизвестной.

Сеян пал в 31 г., Тиберий умер в 37 г.; около этого времени Федр пишет и издает III книгу басен с пространным прологом и эпилогом, обращенными к некоему Евтиху, которого он просит избавить его от последствий Сеянова приговора (III, эпилог, 22—23). По-видимому, просьбы достигли цели: больше Федр не упоминает о своем бедственном положении и жалуется только на происки литературных завистников (IV, 7; IV, 22; V, пролог). Однако печальный опыт не прошел даром: Федр продолжает искать покровительства влиятельных лиц и посвящает IV книгу Партикулону, а V книгу Филету. Обо всех этих людях мы ничего не знаем: судя по именам, они были вольноотпущенниками. Из басни V, 10, в которой Федр упоминает имя Филета, видно, что баснописец дожил до преклонных лет; однако точное время его смерти неизвестно. Так как одна из басен последней, пятой книги (V, 7, «Флейтист Принцепс») в эпоху Нерона (54—68 гг.) должна была казаться явной насмешкой над сценическими выступлениями этого императора, то следует предположить, что эта книга была издана до 54 (самое большее — до 59) года или, напротив, уже после падения Нерона в 68 году.

Вот все, что мы знаем о Федре; это совсем немало, особенно по сравнению с той неизвестностью, которая окружает имя Бабрия. В противоположность Федру Бабрий нигде, за единственным исключением (в басне 57), не говорит о себе. Поэтому его биографии мы не знаем, и лишь по косвенным признакам можем предположительно определить его происхождение, время и обстоятельства его жизни.

Имя поэта — Валерий Бабрий. Это имя — не греческое, а римское, или, во всяком случае, италийское: род Валериев был одним из древнейших в Риме, а имена Бабриев не раз упоминаются в надписях Средней Италии. Поэт знаком с римскими обычаями и нравами; в его речи попадаются обороты, явно заимствованные из латинского языка; его метрика отличается некоторыми особенностями, не связанными с греческой стихотворной традицией, но легко объясняемыми метрикой латинских поэтов. Все это указывает на то, что Бабрий был римлянин, хотя и писал по-гречески.

Время жизни Бабрия — начало II века н. э. Отнести поэта к более ранней эпохе не позволяют черты его языка, общие с другими греческими писателями позднего времени — Лукианом, Алкифроном, эпиграмматистами и пр. Отнести же Бабрия к более поздней эпохе (как делали многие ученые XIX в.) невозможно после того, как в 1914 г. был опубликован египетский папирус, датируемый II в. н. э. и содержащий список нескольких басен Бабрия. Вероятно, Бабрий жил в самом начале II века и был современником императоров Нервы, Траяна и, может быть, Адриана.

Бабрий жил, по-видимому, в восточных провинциях Римской империи (скорее всего, в Сирии). На это указывают его слова (57, 12) о том, что он знаком по собственному опыту с нравами арабов (57, 11—12): «Вот почему арабы — испытал сам я! — / Все, как один, обманщики, лжецы, воры...» Об этом же свидетельствует то, что он в отличие от большинства античных писателей подчеркивает происхождение басни из стран Востока — Сирии и Ливии (во II прологе). Не случайно и то, что именно в Сирии были найдены восковые таблички III века с ученической записью нескольких басен Бабрия.

Первый пролог Бабрия обращен к некоему мальчику Бранху, второй — к «сыну царя Александра»; можно предположить, что Бранх и был сыном царя Александра, а Бабрий — судя по тону обращения — его учителем или наставником. Имя Александра было популярно на греческом Востоке, и его легко мог носить во II веке н. э. какой-нибудь сирийский или малоазиатский царек, подчиненный Риму. О положении Бабрия при его дворе мы опять-таки ничего не знаем: совершенно произвольны попытки автобиографически истолковать басни 74 («Человек, конь, бык и собака»: желчен старик, обиженный жизнью и людьми), 106 («Гостеприимный лев»: лиса-советница тревожится, что случайные гости в львином застолье получают куски лучше, чем она) и т. д.

Итак, Федр — грек, пишущий по-латыни, а Бабрий — римлянин, пишущий по-гречески. Уже эти скудные биографические данные указывают на глубокие различия между двумя баснописцами. Рассмотрение творчества обоих поэтов еще ярче раскрывает эту противоположность.

3

Сравним две басни, написанные Федром и Бабрием на один и тот же хорошо известный сюжет: «Лягушка и бык».

Ф е д р I, 24:

Бессильный гибнет, подражая сильному.
Лягушка на лугу быка увидела
И, росту столь огромному завидуя,
Надула дряблую шкуру, а детей своих
Спросила: «Превзошла ль быка я тучностью?»
Те говорят, что нет. Сильней напыжилась
Всем животом, и прежний задает вопрос
О том, кто больше. «Бык», — они ответили.
Тогда еще сильнее, возмущенная,
Хотела вздуться, но упала, лопнувши.

Б а б р и й, 28:

Однажды бык, придя на водопой к пруду,
Своим копытом раздавил сынка жабы.

Вернувшись из отлучки, жаба-мать деток
Спросила, где их брат. «Ах, он лежит мертвый:
Огромный толстый зверь на четырех лапах
Ступил и раздавил его». — Раздув брюхо,
Спросила мать, такого ли был зверь роста?
Но те в ответ: «Не надо, не трудись лучше:
Поверь, что ты скорее пополам лопнешь,
Чем сможешь уподобиться тому зверю».

Обе басни одинаково кратки. Но Федр начинает свою басню в упор, а Бабрий — издалека. Изложение Федра — повествовательное, прямолинейное, четко расчлененное; изложение Бабрия — наполовину диалогическое, естественное и гибкое. Тон Федра — рассудочный («...и, росту столь огромному завидуя...»); тон Бабрия — наивно-живописный («огромный толстый зверь на четырех лапах...»). У Федра поведение лягушки нелепо с самого начала; у Бабрия оно заботливо мотивировано всей первой половиной басни. У Федра басня кончается логически — гибелью лягушки; Бабрий же, исчерпав художественные возможности сюжета, ограничивается лишь намеком на этот исход. Басня Федра проще, басня Бабрия богаче. Конечно, нельзя все подробности, вносимые Бабрием, приписывать только ему: излагаемая им завязка была уже в басне Эзопа, послужившей образцом для обоих поэтов. Но от этого образца каждый берет то, что ближе его таланту.

Вот другой пример — басня о пастухе, сломавшем рог козе:

Федр, А, 22:

Пастух, козе дубинкой обломавши рог,
Просил не выдавать его хозяину.
«Смолчу, хотя поступок твой и мерзостен;
Но сами вопиют его последствия».

Бабрий, 3:

Пастух в загон однажды козье вел стадо
(Одни охотно шли, других он гнал силой).
И вот одной козе, что забрела в яму
И там щипала клевер и траву козью,
Сломал он рог, швырнув издалека камнем,
И просит: «Козочка, ведь мы в одном рабстве —
Так ты уж хоть во имя бога рощ, Пана,
Хозяину меня не выдавай: право,
Я вовсе не хотел в тебя попасть камнем».
Коза в ответ: «Но как такое скрыть дело?
Пусть я смолчу, но сам красноречив рог мой».

У Эзопа (в поздней, сокращенной редакции, дошедшей до нас) эта басня читается так (N 317): «Отставшую от стада козу пастух пробовал

пригнать к остальным; ничего не добившись криком и свистом, он запустил в нее камнем, но сломал ей рог и просил не выдавать его хозяину. «Глупый ты пастух, — сказала коза, — ведь даже если я смолчу, рог мой будет вопиять». Федр сокращает басню Эзопа еще больше, чем это сделано в приведенном позднем сокращении: он отбрасывает всю завязку и прямо начинает: «Пастух, козе дубинкой обломавши рог...» Бабрий, напротив, не сокращает, а распространяет басню: упоминает, где и какие травки щипала отставшая коза, вводит трогательные слова пастуха, умоляющего козу не выдавать его («Ах, козочка, ведь мы с тобой в одном рабстве!...»). Результат — тот же: у Федра получается краткий и ясный отчет о событии, у Бабрия — живая, выразительная сценка.

Вот третий пример — басня о свадьбе Солнца:

Федр, I, 6:

Соседа-вора видя свадьбу пышную,
Эзоп немедля принялся рассказывать:
Однажды Солнце взять жену задумало,
На что лягушки крик до неба подняли.
Спросил Юпитер, гамом потревоженный,
В чем дело? Молвят жители болотные:
«Оно и в одиночку сушит заводи,
Нас заставляя гибнуть на сухих местах;
Что ж будет, если оно еще детей родит?»

Бабрий, 24:

Справляло Солнце в жаркий летний день свадьбу,
Веселый это был для всей земли праздник.
В пруду лягушки тоже завели пляску,
Но их такою речью уняла жаба:
«Не песни бы нам петь, а проливать слезы:
И в одиночку Солнце нам пруды сушит,
Так что же с нами станется, когда в браке
Оно родит подобного себе сына?»

Здесь эзоповский образец не сохранился. Но отношение между версиями Федра и Бабрия — прежнее. Федр ограничивается минимумом необходимых мотивов: свадьба Солнца, жалоба лягушек. Бабрий вводит оживляющие действие подробности: всеобщий праздник, преждевременное ликование лягушек, вразумляющая отповедь жабы.

Можно привести и другие примеры различной трактовки двумя баснописцами одних и тех же сюжетов; и все они подтвердят уже отмеченные особенности. Федр и Бабрий исходят из одного и того же принципа античной поэтики — принципа краткости (brevitas): недаром Федр не раз с гордостью говорит о краткости своих басен (II, пролог, 12; III, 40, 59—60; III, эпилог, 8; IV, эпилог, 7). Но этот принцип они понимают поразному. Федр в погоне за краткостью отбрасывает второстепенные

мотивы, сохраняя лишь ядро сюжета; Бабрий не жертвует ничем, но сокращает все мотивы, сжимая их до намеков. Стиль Федра — схематичный, сухой, рассудочный; стиль Бабрия — естественный, обстоятельный, живописный. Эти черты заметны не только в общем строении их басен, но и в трактовке отдельных мотивов.

Стремясь к живости и естественности изображаемых картин, Бабрий заботится о мотивировке даже таких подробностей, которые Федром оставляются без внимания в ряду прочих басенных условностей. Так, Федр в басне о мышах и ласках (IV, 6) сообщает, что мышиные вожди привязали себе рога к головам, но не задумывается, что это были за рога и откуда они взялись; а Бабрий, обрабатывая тот же сюжет (басня 31), не забывает сказать, что это были прутья, вырванные из плетня. Так, ни в одном из вариантов эзоповой басни о споре дуба с тростником не возникает вопрос, почему, собственно, дубу пришла странная мысль тягаться с тростником силою; а Бабрий (басня 36), изображая вырванный бурею дуб плывущим по пенной реке, отлично подготавливает встречу этих несхожих растений. Так, Федр (I, 3), рассказывая о галке в чужих перьях, не объясняет, откуда галка набрала эти перья; а Бабрий (басня 72) пользуется этим, чтобы дать красивое описание ручейка, возле которого птицы прихорашивались перед состязанием в красоте: тут-то и подбирала галка чужие перья.

Заботясь о связности мотивов, Бабрий заботится и об их правдоподобии; Федр к этому вовсе равнодушен. У Эзопа и Федра (I, 4) собака видит свое отражение в воде, по которой она плывет, хотя это физически невозможно; Бабрий обращает на это внимание (басня 79), и у него собака не переплывает реку, а бежит по ее берегу. Федр (I, 5) заставляет травоядных корову, овцу и козу вместе со львом охотиться на оленя; а Бабрий старательно заменяет в басне 97 эзоповский мотив угощения мотивом жертвоприношения, чтобы не заставлять льва предлагать быку на обед мясо. В другом месте Федр без колебаний дает льву в товарищи по охоте осла (I, 11); Бабрий же для такого сообщества приискивает особую мотивировку (басня 67): «лев был сильнее, а осел быстрей бегал».

Слог обоих поэтов соответствует общим особенностям их стиля. Федр пишет длинными, сложными, педантически правильно построенными предложениями, которые кажутся перенесенными в стих из прозы. Все содержание уже упоминавшейся басни IV, 6 о мышах и ласках (10 стихов!) он умещает в двух пространных фразах. У Бабрия, напротив, фразы короткие и простые, естественно следующие друг за другом. Там, где Федр написал бы: «Лев встретил лису, которая сказала ему...», Бабрий напишет: «Лев встретил лису, и лиса сказала ему...» Федр любит отвлеченные выражения: вместо «глупый ворон» он говорит «воронья дурь», вместо «длинная шея» — «длина шеи». Бабрий этого тщательно избегает, его речь всегда конкретна.

Эпитетами, метафорами и прочими украшениями слога оба баснописца пользуются в одинаковой мере, но по-разному: Федр рассыпает их лишь для того, чтобы придать общий поэтический оттенок своей речи, Бабрий же умело распределяет их, отмечая важнейшие места рассказа, чтобы придать ему яркость и выразительность.

4

Все, что было сказано, относится к различиям в трактовке стиля. Но не менее, если не более, значительна разница между Федром и Бабрием и в трактовке самого жанра басни.

Основным источником басенных сюжетов для обоих писателей был Эзоп. Точно установить степень их зависимости от Эзопа невозможно. Известные нам сборники эзоповых басен менее полны, чем те, которыми пользовались Федр и Бабрий: например, Федр прямо приписывает Эзопу свою басню I, 10 «Волк и лиса перед судом обезьяны», а в дошедшем до нас тексте Эзопа такой басни нет. Однако даже приблизительное сопоставление показывает, что Федр реже пользуется Эзопом, чем Бабрий. Из басен Федра к Эзопу восходит около одной трети, из басен Бабрия — около двух третей. При этом большинство эзоповских сюжетов сосредоточено в ранних, ученических баснях Федра, а в поздних они — редкость. Федр этого не скрывает и даже гордится своей самостоятельностью. Тема соперничества с Эзопом проходит по прологам всех пяти книг; и если в I книге Федр называет себя лишь перелагателем эзоповых сюжетов, то в V книге он уже заявляет, что имя Эзопа поставлено им только «ради важности». У Бабрия ничего подобного нет: он не пытается соперничать с Эзопом и тщательно скрывает долю своего труда в обработке традиционных сюжетов.

Дополнительные источники сюжетов Федра и Бабрия были двоякого рода. С одной стороны, это сборники притч, аллегорий и моралистических примеров, служившие обычно материалом для риторов и проповедников-философов; к таким сборникам восходят, например, басни Федра III, 8, А, 20 («Сестра и брат»: красивый смотрись в зеркало, чтобы нрав не портил красоты, некрасивый — чтобы нрав возмещал красоту; «Голодный медведь»: голод и медведя учит разуму) или Бабрия 58, 70 («Бочка Зевса»: все божьи дары человек упустил, кроме лишь надежды; «Браки богов»: Спесь — жена Войны, и за Спесью всегда приходит война). С другой стороны, это сборники новелл и анекдотов; к ним восходят басни Федра I, 14; А, 14 («Сапожник-врач»: дурной сапожник мучился бедностью, а притворился врачом — и сразу разбогател; «Юноши-женихи, богатый и бедный»: невесту должны были выдать за богатого, но неожиданный случай сам привел ее под венец к влюбленному бедному) или Бабрия 75, 116 («Неумелый врач» пугается, что Плутон выморит всех врачей, чтобы не спасали умирающих, но ему говорят:

«уж тебе-то это не грозит!»; «Муж и любовник»: жена изменила мужу с мальчиком, а муж в ответ изменил жене с тем же мальчиком). Возникал вопрос, каким образом соединить новые сюжеты со старыми, выработанными школьной традицией формами эзоповской басни. Этот вопрос Федр и Бабрий решали противоположным образом. У Федра эзопова басня теряет свои традиционные черты и все более приближается то к проповеди, то к анекдоту. Бабрий, напротив, всегда старается держаться золотой середины между этими крайностями и подчиняет новое содержание нормам обычного басенного сюжета.

Мы можем проследить, как постепенно происходит преобразование басенного жанра в творчестве Федра. Равновесие между повествовательной и нравоучительной частью басни нарушается, мораль, как правило, вытесняет повествование. Сперва это замечается в таких баснях, как IV, 21 «Лиса и дракон» и V, 4 «Осел и боров», где моралистическая концовка становится пространнее и обретает неожиданную страстность («Зачем терзаешь слепо ты свой жалкий дух, / Скажи, скупец...» и т. д.). Затем появляется особый вид басни, в которой главным становится моральная сентенция, вложенная в уста одного из персонажей, а предшествующий рассказ коротко обрисовывает ситуацию, в которой она была высказана. Такая форма — афоризм и обстоятельства его произнесения — называется «хрией» и очень часто встречалась в античной моралистической литературе. Иногда Федр высказывает свои сентенции устами традиционных басенных персонажей (например, отец в «Сестре и брате», III, 8; ягненок в «Волке и ягненке», III, 15; оса в «Мотыльке и осе», А, 29), иногда же, следуя обычаю писателей-моралистов, приписывает их историческим (или мнимоисторическим) лицам: Симониду, Сократу, Эзопу (IV, 23; III, 9, 19 и т. д.) Наконец мораль приобретает в басне такой вес, что повествовательная часть становится вовсе необязательной. В баснях А, 20 («Голодный медведь»), А, 28 («Бобер») сюжетный рассказ заменяется картинкой из естественной истории, в басне V, 8 («Время») описанием аллегорической статуи. Басня А, 5 содержит иносказательное толкование мифов о загробных наказаниях, басня А, 3 — рассуждения о дарах природы человеку и животным, басня А, 6 — перечисление божеских заветов, нарушаемых людьми. Здесь басня уже перестает быть басней, обращаясь в простой монолог на моральные темы — вроде тех проповедей философов, какие назывались у древних «диатрибами»:

Внимайте, люди, Фебовым вещаниям!
Блюдите благочестье; жгите тук богам;
Отечество, родителей, детей и жен
Мечом защищайте; отражайте недруга,
Помогайте другу, милуйте несчастного;
Дружите с добрым, хитрому препятствуйте;
За обиду мстите, нечестивцев сдерживайте...

Одновременно с этой концентрацией моралистического элемента в баснях Федра происходит концентрация противоположного, развлекательного элемента — процесс, представляющий собой изнанку первого. Там мораль вытесняла повествование, здесь повествование вытесняет мораль. Центром басни становится чье-нибудь остроумное слово или поступок (I, 14 «Сапожник-врач»; I, 29 «Осел, насмехающийся над вепрем» — «признай хотя б, / Что сзади я таков, каков ты спереди!»; А, 15 «Эзоп и хозяйка» — «За правду-то как раз меня и высекли»). Разрастаясь, такие басни превращаются в сказки (А, 3 «Меркурий и две женщины», о неразумных желаниях), в легенды (IV «Симонид, спасенный богами»; А, 14 «Юноши-женихи, богатый и бедный»), в анекдоты (V, 1 «Царь Деметрий и поэт Менандр»; V, 5 «Шут и мужик»). Мораль при них сохраняется лишь по традиции, да и то по временам она уступает место этиологии — комическому объяснению, «откуда произошло» то или другое явление (IV, 19 «Посольство собак к Юпитеру»; IV, 16 «Прометей»). Некоторые из этих анекдотов почерпнуты Федром из римской действительности недавнего времени: таков рассказ о Помпее и его воине (А, 8), о флейтисте Принцепсе (V, 7), о сложном судебном казусе, разобранном императором Августом (III, 5).

У Бабрия такого разрыва между баснями поучительными и баснями развлекательными нет. Мы можем найти у него и сказку (95 «Больной лев, лиса и олень»), и миф (58 «Бочка Зевса»), и аллегорию (70 «Браки богов»), и хрию (40 «Верблюд»), и эротический анекдот (116 «Муж и любовник»). Но все они теряются в массе традиционных эзоповских басен и сами приобретают черты этих басен. Федр подчеркивает жанровую новизну своих басен, Бабрий ее затушевывает: чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить басни Федра А, 5 «Загробные кары» и Бабрия 70 «Свадьбы богов» (аллегории) или Федра А, 20 «Голодный медведь» и Бабрия 14 «Медведь и лиса» (зоологические курьезы).

Федр, А, 20:

Когда медведю есть бывает нечего,
Он из лесу бежит к морскому берегу
И, держась за камни, в воду погружается.
Когда в мохнатые ляжки раки вцепятся,
Морскую он добычу тащит на берег
И, отряхнувшись, ею насыщается.
Так даже и глупцы умнеют с голоду.

Бабрий, 14:

Медведь хвалился тем, что он людей любит
И никогда не трогает людских трупов.
Лиса ему ответила: «Уж ты лучше
Жалел бы их живыми и терзал мертвых».

Завещанная школьной традицией форма эзоповских басен для Бабрия важнее всего: ни поучение, ни комизм сами по себе не интересуют его. Вот почему и мораль Бабрия не достигает такой остроты, как у Федра: не случайно переписчики с такой легкостью отбрасывали у басен Бабрия нравоучительные концовки или заменяли их другими, собственного сочинения. По той же причине и комизм Бабрия сдержан, поэт не смешит читателя, как это делает Федр в своих анекдотах: басня о неумелом враче у Федра оборачивается грубой насмешкой (А, 14), а у Бабрия — изящной колкостью (75). По той же причине и свою ученость Бабрий не выставляет напоказ, как Федр (IV, 11: «Полезных сколько истин в этой басенке, / Откроет только тот, кто сочинил ее...»; ср. IV, 7; А, 28), а скрывает в мимоходных намеках: на благочестие аиста (13, аист оправдывается перед крестьянином), на воронье долголетие (46 «Больной олень»), на легенду о вражде льва с петухом (97, именно петуха лев хочет принести в жертву перед пиром), на миф о Прокне-ласточке (72 «ласточка — недаром из Афин родом!» — первая догадалась о хитрости галки в чужих перьях) и пр.

Основной композиционный принцип как для Федра, так и для Бабрия — это принцип разнообразия (variatio): «чтоб слух порадовать речей разнообразием...» (Федр, II, пролог 9—10). Но и этот принцип два баснописца понимают по-разному. Федр, стремясь к разнообразию, дает в своих пяти книгах пестрое чередование басен в собственном смысле слова с легендами, хриями, новеллами, историческими анекдотами; можно даже предположить, что он имел прямое намерение возродить древний жанр «смеси», образцами которого были греческие диатрибы Мениппа и римские сатуры Энния. Бабрий же ищет средств для разнообразия не вне избранного им жанра, а внутри его, и заботливо комбинирует мотивы, чтобы узкий мир басенных образов и ситуаций каждый раз представал перед читателем по-новому.

5

Именно поэтому нам гораздо труднее составить впечатление о взглядах Бабрия, чем о взглядах Федра. Федр говорит о своих мнениях открыто или хотя бы намеком; Бабрий скрывает свои за толстым слоем басенной условности. Общим для обоих поэтов является критический взгляд на современность: этого требовала сама природа басенной поучительности. И Федр и Бабрий рисуют мрачную картину мира, где царит несправедливость (Бабрий, 117, 126), где сильные гнетут слабых (Федр, I, 1; 3, 5; I, 30:;Бабрий, 21, 67, 89), коварство торжествует над простотой (Федр, I, 13, 19; II, 4; Бабрий, 17, 77, 93), где женщины порочны (Федр, II, 2; А, 9, 13; Бабрий, 16, 22), а гадатели и врачи невежественны (Федр, I, 14; III, 3; Бабрий, 54, 75), где нет ни благодарности

(Федр, I, 8; IV, 20; Бабрий, 94), ни дружбы (Федр, III, 9; V, 2; Бабрий, 46, 50, 130), и где злой рок сулит перемены только к худшему (Федр, I, 2, 15; IV, 1; Бабрий, 123, 124, 141). Осуждая этот мир, поэты призывают людей не обманываться видимостью, а смотреть на сущность (Федр, I, 12, 23; III, 4; V, 1, 5 и т. д.; Бабрий, 13, 43, 107, 139), а для этого не ослепляться страстями (Федр, IV, 4; Бабрий 11, 35) и прежде всего — алчностью (Федр, I, 27; IV, 21; Бабрий, 34, 45, 123) и тщеславием (Федр, I, 3; III, 6; IV, 6; V, 7; Бабрий, 81, 84, 104, 114). Тогда люди поймут, что нет ничего лучше их скромной доли (Федр, II, 7; IV, 6; А, 28; Бабрий, 4, 5, 36, 64) и что каждый должен довольствоваться тем, что ему дано, и не посягать на большее (Федр, I, 3, 27; III, 18; А, 2; Бабрий, 32, 55, 62, 101, 115 и т. д.). Все это — обычный арсенал басенной мудрости, унаследованный от эзоповских времен и лишь слегка подновленный в духе популярной философии стоицизма и кинизма. Но идейное содержание басен Федра далеко не исчерпывается этими мотивами, тогда как об идейном содержании басен Бабрия, собственно, больше почти нечего сказать.

Пожалуй, единственная область, где Бабрий обнаруживает несомненное своеобразие, — это религиозная тема. У Федра она затрагивается лишь изредка, и о богах он говорит с неизменным почтением (даже в шутливой басне А, 9 о Юноне, Венере и курице), хотя и считает, что миром правят не боги, а Судьба (IV, 11, 18—19). У Бабрия боги появляются в баснях чаще, и отношение к ним далеко не столь почтительное. То у него собаки пачкают статую Гермеса, и бог бессилен им помешать (48), то у него грабят божий храм, и никакое всеведение не помогает богу найти святотатца (2); Геракл предлагает погонщику не надеяться на божью помощь, а лучше самому понатужиться (20); божество Случай жалуется, что люди валят на него беды, в которых виноваты только они сами (49); и даже оказывается, что не бог решает судьбу человека, а человек — судьбу бога (30). Мало того, что боги бессильны: они вдобавок и злы, и мстительны, и несправедливы (10 «Рабыня и Афродита»; 63 «Герой»; 117 «Человек и Гермес»). Люди, преданные таким богам, заслуживают только осмеяния (15 «Афинянин и фиванец»). Поэтому лучшим способом обращаться с богами оказывается способ ремесленника из басни 119:

У мастера дубовый был Гермес в доме,
И каждый день ему он приносил жертвы,
Но жил убого. Как-то раз, вскипев гневом,
Схватил кумир он за ноги и хвать оземь,
А из разбитой головы дождем — деньги!
Хозяин, подобрав их, говорит: «Эрмий,
Как видно, не умеешь ты ценить дружбу!
Молясь тебе, не знал я от тебя пользы,
А рассердился — сразу же ты стал щедрым.

Такого я обычая не знал прежде».
Эзоп к себе в рассказ самих богов вставил,
Желая этим вот что показать людям:
Добром ты не добьешься от глупца проку,
А поступи по-свойски — сразу толк будет.

Этот иронический скептицизм Бабрия — признак упадка традиционной религии древности; нередко он заставляет вспомнить религиозную сатиру Лукиана. Может быть, некоторые особенности такого отношения к богам — например, критика идолопоклонства — объясняются знакомством с восточными культами: ведь Бабрий, по-видимому, жил в Сирии.

Социальная тема, напротив, едва затронута Бабрием, а у Федра занимает очень много места. Даже когда оба баснописца берутся за один и тот же сюжет о сладости свободы и горести рабства («Волк и собака»), то, против обыкновения, басня Федра оказывается и пространнее, и живее, и красочнее басни Бабрия:

Ф е д р, III, 7:

Скажу я вкратце, как свобода сладостна.
Волк отощавший с жирною собакою
Однажды повстречались, поздоровались,
Разговорились. «Отчего так лоснишься?
С какого это корма так отъелась ты?
Ведь я тебя сильнее, а гибну с голоду».
Собака спросту: «Так же заживешь и ты,
Коль будешь моему служить хозяину». —
«А что за служба?» — «Охраняй порог его
И к дому по ночам не подпускай воров». —
«Ну что же, я готов: ведь мне приходится
Терпеть и дождь и снег, по лесу рыская, —
Насколько же лучше будет жить под крышею,
Беспечно наслаждаясь пищей щедрою!» —
«Ну так пойдем же». — По дороге видит волк,
Что у собаки шея стерта привязью.
«Откуда это?» — «Пустяки!» — «Признайся-ка!» —
«Кажусь я злою, и меня привязывают,
Чтобы спала я днем, а ночью бодрствовала.
Отвяжут на ночь — брожу, куда глаза глядят.
Дают мне хлеба; со стола хозяин мне
Бросает кости; а потом домашние
Куски швыряют и объедки всякие:
Так без труда и брюхо наполняется». —
«А можно ли убежать, куда захочется?» —
«Конечно, нет». — «Что хвалишь, тем и пользуйся;
А мне свобода царской власти сладостней».

Б а б р и й, 100:

На диво толстый повстречался пес волку,
И волк его спросил: с каких кормов мог он
Отъесться так, что этаким заплыл жиром?
Пес отвечал: «Меня один богач кормит». —
«А отчего, скажи, блестит твоя холка?» —
«Всю шерсть на ней железное кольцо стерло»,
В которое хозяин мне замкнул шею».
Со смехом волк собаке отвечал: «Ладно,
Тогда прощай, богатая еда, если
Из-за нее железо мне сожмет горло».

Чтобы подчеркнуть социальные мотивы, Федр смело перекраивает традиционные басенные сюжеты: в этом легко убедиться, сравнив его версии басен I, 3 «Чванная галка и павлин», или I, 28 «Лиса и орел», или II, 6 «Орел и ворона» с бабриевскими версиями (72, 186, 115), более близкими к эзоповскому образцу. Нападая на современный мир, Федр никогда не забывает показать, что добродетель и талант пребывают в нищете (III, 1, 12; A, 12), а ничтожество — в блеске и силе (I, 7; II, 3; III, 13; IV, 12); у Бабрия такие мотивы — редкость. Читая басни Федра, все время видишь, что их действие происходит в обществе, разделенном на рабов и господ, что рабы наглы (II, 5; III, 10; A, 25), а хозяева жестоки (A, 15, 18); у Бабрия же «рабыня» появляется на сцене один только раз, и то как любовница хозяина (10). Сам Федр — вольноотпущенник, уже не раб и еще не полноправный свободный, — пытается занять промежуточную позицию между рабами и хозяевами: он предостерегает господ, напоминая им, что рабы могут взбунтоваться (A, 16 «Петух и коты-носильщики»), и увещевает рабов, убеждая, что лучше терпеть хозяйские жестокости, чем пытаться избавиться от них (A, 18 «Эзоп и беглый раб»). Однако его отношение к труду — отношение не рабовладельца, а труженика (III, 17 «Деревья под покровительством богов» — «Нелепа слава, если в деле проку нет: / Трудись лишь с пользой, — учит эта басенка»; ср. IV, 25 «Муравей и муха» о труде и тунеядстве). Именно Федру принадлежит едва ли не впервые высказанная в античной литературе мысль о том, что плоды труда должны принадлежать тем, кто трудится (III, 13 «Пчелы и трутни перед судом осы»).

Политические мотивы в баснях Федра и Бабрия лишь с трудом поддаются анализу и сопоставлению. Здесь нужно различать общие политические высказывания и конкретные намеки на современность. Первых мы находим очень немного, но они достаточно показательны. Федр изображает, как «страдает чернь, когда враждуют сильные» (I, 30) и как «при перемене власти государственной / Бедняк меняет имя лишь хозяина» (I, 15) — и там и тут поэт смотрит с точки зрения угнетенного простонародья. У Бабрия политическая тема затрагивается дважды (40 «Верблюд» и 134 «Змеиная голова и змеиный хвост» — вариация на

тему легендарной притчи Менения Агриппы), и оба раза говорится о нерушимости господства «лучших» и подчинения «низших» — иными словами, поэт смотрит с точки зрения правящего сословия:

Верблюд горбатый, вброд переходя реку,
Стал испражняться в воду, и поток вынес
Его навоз к его ноздрям. Верблюд молвил:
«Беда пришла, коль заднее вперед лезет!»
[Об этой басне не мешает там вспомнить,
Где худшие над лучшими вольны править.]

Таким образом, и здесь взгляды Федра и Бабрия оказываются противоположны. Что касается конкретных исторических намеков, то у Федра исследователи находят их больше, чем у Бабрия. Отчасти это указывает на то, что Федр был более чуток к современным событиям; отчасти же просто объясняется тем, что время Федра нам известно лучше, чем время Бабрия. Так, по мнению некоторых ученых, в басне I, 2 царь-чурбан изображает Тиберия, а царь-дракон — Сеяна, в I, 6 свадьба Солнца представляется намеком на предполагавшийся в 25 г. н. э. брак Сеяна с племянницей Тиберия, в IV, 17 предполагается отклик на возвышение императорских вольноотпущенников при Клавдии и пр. Легко, однако, понять, насколько ненадежны все сближения такого рода.

Наконец, еще одна тема, которая занимает много места у Федра и почти отсутствует у Бабрия — тема личная. Федр беседует с покровителями (III, IV — прологи и эпилоги), рассказывает о своей жизни и беде (III, пролог), излагает свои идейные и художественные задачи (прологи и эпилоги всех книг), спорит с завистниками (IV, 7, 22), намекает смыслом басен на свою судьбу (III, 1, 12; V, 10) и даже вставляет в середину басни неожиданное признание в своей любви к славе (III, 9). В моралях своих басен он сплошь и рядом говорит от своего лица, дает пояснения к басням (порой довольно пространные — II, 5; IV, 2, 11 и др.), и эти пояснения подчас придают басням прямо противоположный смысл (II, 1; III, 4, 13). О таких открытых проповеднических выступлениях Федра как IV, 21; V, 4; A, 2, 5, 6 уже говорилось. У Бабрия ничего подобного нет: несколько слов о соперниках-подражателях (II, пролог) да загадочная обмолвка о коварстве арабов, которое пришлось ему испытать (57), — вот и все, что мы узнаем о баснописце из его басен.

Так как Бабрий уклоняется от социальных и политических тем и так как его басни лишены всякой личной окраски, то в целом их тон кажется более спокойным и мягким, а их настроенность — более оптимистичной, чем у Федра. Бабрий сам содействует такому впечатлению: он избегает трагических ситуаций, у него не найти таких мрачных и кровавых басен, как I, 9 или II, 4 Федра («Воробей и заяц», «Орлица, кошка и свинья»), чванная лягушка у него не лопается (28), хитрый осел не тонет (111), а волки не успевают перерезать овец (93). Если у

Эзопа аист умоляет мужика: «Пощади меня, я птица полезная и склевываю на твоем поле жуков и червяков», то у Бабрия мольба аиста трогательнее: «Пощади меня, я птица благочестивая, чту богов и кормлю своих старых родителей» (13). Во всех баснях Бабрия присутствует тонкий, но ощутимый оттенок идиллии: не случайно действующие в его баснях люди по большей части оказываются крестьянами, тогда как у Федра они почти исключительно горожане.

6

Все прослеженные нами многочисленные различия между поэзией Федра и поэзией Бабрия в конечном счете сводятся к одному главному — к тому, что Федр идет по пути морализации, Бабрий — по пути эстетизации басни. Федр стремится к осуждению и поучению, Бабрий — к тому, чтобы доставить читателю художественное наслаждение. Для Федра басня — средство, для Бабрия — цель. Вот почему Федр в угоду своим задачам без колебания разрушает традиционные формы басни, а Бабрий их бережно сохраняет. Вот почему у Федра рассказ оказывается лишь схематичной иллюстрацией к моральному тезису, а у Бабрия — самодовлеющей, заботливо выписанной картинкой из сказки или из жизни. Вот почему у Федра авторская оценка в морали приобретает такую резкость, а у Бабрия теряет всякое значение. Вот почему Федр так чуток, а Бабрий так глух к социальным проблемам современности. Вот почему басни Федра оказываются грубоватыми и неуклюжими, но напряженными и живыми, а басни Бабрия — изящными и стройными, но холодными.

Эту коренную противоположность между творческими установками Федра и Бабрия лучше всего показывает описание происхождения басни, сделанное тем и другим поэтом (III пролог Федра, I пролог Бабрия). Федр говорит о том, как рабское бесправие толкнуло Эзопа на мысль излить свои тайные чувства под прикрытием басенной условности («...Угнетенность рабская, / Не смевшая сказать всего, что хочется, / Все чувства изливала в этих басенках, / Где были ей защитою смех и выдумки...»). А Бабрий рассказывает, что некогда был золотой век, когда звери умели разговаривать, «и камень говорил, и на сосне иглы, / И рыбаку понятен был язык рыбы, / и слову воробьиному внимал пахарь; / Земля давала людям все плоды даром, / И меж богами и людьми была дружба», — и что об этом-то золотом веке простодушно поведал потомкам Эзоп. Басня Федра — это иносказательное суждение о слишком опасной современности; басня Бабрия — бесхитростное повествование о сказочном веке всеобщего счастья.

Чем объяснить, что два античных поэта, два создателя литературной басни пошли по двум столь противоположным направлениям? При-

чин этому по крайней мере две: разница во времени и разница в социальном положении.

Эпоха Федра — начало I века н. э. — была временем укрепления и оформления императорской власти в Риме. Если при Августе видимость сохранения республиканского строя еще могла вводить в обман, то при его преемниках монархическая сущность нового режима стала очевидной. Новая обстановка заставила римское общество пересмотреть привычные взгляды на человека, его место и назначение в жизни. Предметом внимания становится не человек-гражданин с его правами и обязанностями, а человек как таковой, с его природными добродетелями и пороками. Философия стоиков, ближе всего отвечавшая такому взгляду на человека, приобретает невиданную популярность во всех слоях общества. По-видимому, еще при жизни Федра появились этические трактаты Сенеки и философские сатиры Персия. Федр был их предшественником. От стоических проповедников он воспринял интерес к моральным проблемам и перенес его в свои басни. Это было тем легче, что притчи, хрии, аллегории были ходовым иллюстративным материалом у мастеров диатрибы. Впрочем, стоическая догматика не оказала на Федра большого влияния — у него нет и следа того культа самодовлеющей добродетели, который так характерен для стоиков, и он явно предпочитает ей простонародный здравый смысл («Сама добродетель уступает хитрости» — I, 13, 14). Но традиционные мотивы басенных нравоучений получают у него отчетливую окраску вульгарного стоицизма.

Эпоха Бабрия — начало II века н. э. — отстоит от эпохи Федра на целое столетие. За это время изменилось многое. Римская империя начинала медленно клониться к упадку. В условиях монархического режима значение общественного мнения постепенно сошло на нет. Литература перестает откликаться на современные проблемы и замыкается в кругу формальных задач и чистой развлекательности. Центральной фигурой культурной жизни становится уже не философ, а ритор. Изящество слога превращается в самоцель. Греческий язык с его многовековой литературной традицией представлял больше возможностей для культивирования изящного слога — и римские писатели начинают писать по-гречески, снискивая похвалы правильности своего языка и чистоте стиля. Неумелые писатели в погоне за изяществом слога впадали в манерность; избегая этого, лучшие мастера слова провозгласили своим идеалом простоту — но не грубую простоту бытописательства, а изысканную простоту идиллии, скрывающую за собой глубокую ученость и искусственность, окрашенную легкой иронией. Все это — и безразличие к современности, и греческий язык, и изящество стиля, и вкус к простоте, и скрытая ученость, и тонкий юмор — самые характерные черты поэзии Бабрия. Этот баснописец также всецело принадлежит своему веку: он достойный современник Диона Хрисостома и Антония Полемона и предшественник Лукиана и риторов второй софистики.

Говорить о разнице социального положения Федра и Бабрия труднее: мы слишком плохо знаем их биографии. Несомненно одно: басни Федра и басни Бабрия писались для разного круга читателей. Федр — один из очень немногих дошедших до нас представителей массовой, «народной» литературы античности. Читающая публика в эпоху Римской империи была многочисленна и неоднородна. Небогатые землевладельцы, ремесленники, торговцы, офицеры, канцелярские чиновники — все, кто получил когда-то скромное образование, но остался чужд высокой культуре знати, —они составляли совершенно особый читательский круг со своими вкусами и запросами. Их искусством были картинки на стенах харчевен (Федр, IV, 6, 2), их зрелищем — мим, их наукой — краткие компендиумы «достопамятностей», их философией — уличные проповеди. Низкое положение в обществе делало их чуткими ко всем социальным мотивам, но для сколько-нибудь активной общественной борьбы они не имели сил. Именно этому массовому читателю были ближе всего басни Федра с их грубоватым юмором, практическим морализмом и отчетливыми социальными мотивами. Ничего общего с этой публикой не имели читатели Бабрия. Бабрий пишет для тех, кто в состоянии оценить изящество его стиля, чистоту языка, искусство владеть трудным стихом, тонкие мифологические намеки, — словом, для той немногочисленной избранной интеллигенции, которая задавала тон в духовной жизни высшего общества. На грубую чернь он смотрит с высокомерным презрением; отсюда — аристократический пафос его басен о верблюде и о змеином хвосте.

Не лишено правдоподобия предположение, что Федр был школьным учителем — грамматиком, как это называлось в древности. Многие грамматики были вольноотпущенниками-греками, как Федр, многие из них сочиняли стихи и прозу. Басня, как уже говорилось, была обычным материалом для школьного преподавания, и многие особенности манеры Федра можно возвести к школьной привычке чтения, пересказа и толкования басен. Бабрий тоже, по-видимому, был преподавателем, но не грамматиком, а ритором. Это была более высокая ступень, более почетная профессия. Грамматик знакомил подростков с классической литературой, ритор учил искусству слова юношей, готовившихся к политической или судебной карьере. Учениками Федра были дети римского простонародья, учеником Бабрия был сын царя Александра.

Неудивительно, что литературная судьба двух баснописцев также сложилась различно. Федру пришлось долго пробиваться в «большую» литературу, представители которой отказывались признать своим этого вольноотпущенника и народного писателя. Федр жалуется на завистников, спорит с критиками, отстаивает свою заслугу — утверждение в римской поэзии еще неиспробованного в ней греческого жанра, — и все-таки образованная публика его не читает. Даже в 43 г. н. э. Сенека не знает или не желает знать о нем, когда советует своему другу заняться

сочинением басен, так как этот жанр «еще не тронут римским гением» («Утешение к Полибию», 8, 3). Напротив, к Бабрию известность пришла немедленно, и ему приходится жаловаться не на враждебность критиков, а на чрезмерную ретивость подражателей, ищущих поживиться за счет его славы. Его басни выходят полными и сокращенными изданиями, переводятся на латинский язык, изучаются в школах.

7

Так наметились в литературе Римской империи два противоположных направления в развитии басенного жанра: моралистическое, плебейское направление Федра и эстетизирующее, аристократическое направление Бабрия. Однако дальнейшего углубления эта противоположность не получила. Общий упадок античной культуры остановил развитие обоих направлений: ни у Федра, ни у Бабрия не было продолжателей, были только подражатели. В их творчестве разница между двумя тенденциями начинает стираться: подражатели Федра отказываются от злободневной резкости, их мысли становятся отвлеченнее, тон спокойнее; а подражатели Бабрия уступают все шире распространяющейся моде на дидактическую поэзию и снова усиливают в басне моралистический элемент, жертвуя простотой и непринужденностью рассказа. Но разница между демократической традицией Федра и аристократической традицией Бабрия сохранилась и, может быть, даже стала еще резче.

Традиция Федра в поздней античной литературе представлена сборником басен, известным под названием «Ромул». Этот сборник сложился приблизительно в IV—V вв.; в основе его лежал прозаический пересказ басен Федра, сильно переработанный и дополненный. Характерно направление, в котором шла переработка. Прежде всего она коснулась подбора басен: выпали все анекдоты, хрии, авторские монологи, и состав сборника свелся к басням традиционного, «животного» типа. Далее, как уже сказано, мораль басен смягчилась, стала более спокойной и отвлеченно-общечеловеческой. В баснях появились новые подробности, создававшие впечатление большего бытового правдоподобия; федровская сжатость и сухость уступила место пространному многословному рассказу со следами элементарной школьной риторики. Наконец, вместо классической речи Федра мы находим в «Ромуле» множество вульгаризмов и просторечных оборотов, а безукоризненно построенные периоды Федра рассыпаются на короткие, сбивчивые фразы с изобилием анаколуфов и плеоназмов. Это — яркое свидетельство о характере публики, на которую были рассчитаны эти басни. Вот пример развесистого «ромуловского» стиля» — басня 79 (по Тиле) «Конь и олень»:

Лучше забыть обиду, чем потом, не имея сил для мщения, страдать из-за этого, — доказывается в настоящей басне.

> Конь и олень враждовали друг с другом. Увидел конь, что олень готов ко всему, ловок, и телом пригляден, и ветвистыми рогами хорош, — и, подстрекаемый завистью, обратился к охотнику. И сказал ему: «Есть здесь поблизости олень — всем на диво, как поглядеть; и если ты сумеешь его пронзить дротиком, вдоволь у тебя будет славного мяса, а шкуру, рога и кости продашь ты за немалые деньги». Охотник, воспылавши жадностью, спрашивает: «Как же нам этого оленя поймать?» И конь охотнику сказал: «Я тебе покажу, где этот олень, которого надо поймать моими стараниями, а ты сядь на меня, когда я за ним погонюсь, и, сотрясши рукою дротик, порази оленя и убей: обоим нам будет на радость такой исход охоты». Услыхав такое, садится охотник на коня и, подняв оленя с места, преследует его по пятам; а тот, памятуя, чем наделила его природа, напрягает быстрые ноги и, миновав поля и холмы, невредимый, быстрым бегом скрывается в чаще. Конь, почувствовав, что он устал, измучен и весь в мыле, так, говорят, молвил седоку: «Нет, не в силах я достигнуть, чего хотел. Слезай же и ступай прочь, к твоей привычной жизни». Но на это седок возразил: «Нет, уж не можешь ты убежать, потому что удила у тебя во рту, и ускакать не можешь, потому что седло тебя давит, а если брыкаться вздумаешь, то на это у меня есть хлыст».

При столь основательной переработке своего источника составитель «Ромула», бесспорно, уже имел за собою какую-то традицию народной басни; предполагают, что он пользовался не дошедшим до нас народным сборником латинских прозаических басен (так называемый «Латинский Эзоп»). Любопытно, что имя Федра в сборнике даже не упоминается: книга выдается за перевод непосредственно с греческого текста Эзопа, выполненный неким Ромулом и посвященный им своему сыну Тиберину.

Традицию Бабрия в поздней античной литературе представляет латинский поэт Авиан, живший в конце IV — начале V в. Он оставил сборник из 42 басен, написанных элегическим дистихом и посвященных некоему Феодосию, искушенному ценителю литературы и искусства (может быть, тождественному с известным прозаиком этого времени Макробием Феодосием). Источником этих басен послужило несохранившееся сочинение Юлия Тициана, ритора III в., который перевел латинской прозой басни Бабрия. Судя по предисловию Авиана к своим стихам, они были его первым поэтическим опытом, и опыт оказался не очень удачным. Авиан заменил бабриевскую простоту привычной для римлян торжественностью, и этим безнадежно разрушил единство формы и содержания своих произведений. Четкая строфика элегического дистиха нарушает плавное течение басенного повествования; эпические описания замедляют развитие действия; традиционная возвышенность слога, насыщенного реминисценциями из Вергилия, настолько не вяжется с бытовой простотою предметов, что местами звучит прямой пародией. Вот пример — басня «Собака с бубенцом» в бабриевском образце

и авиановском подражании; целый стих здесь («О, какое тебя...») представляет собой прямое заимствование из Вергилия:

Б а б р и й, 104:

Чтоб хитрый пес прохожим не кусал ноги,
Хозяин привязал ему звонок к шее,
Который было всем издалека слышно.
Спесивый пес на площадь с бубенцом вышел,
Но тут седая молвила ему сука:
«Подумай, чем кичишься ты, глупец бедный:
Ведь это не награда за твою доблесть,
А обличенье злого твоего нрава».

А в и а н, 7:

Те, чья душа от рожденья дурна, не могут поверить,
Что заслужили они кары, постигшие их.
Некий пес не страшил прохожих заранее лаем
Или оскалом зубов между раздвинутых губ —
Он, подгибая свой хвост, трепещущий робкою дрожью,
Тайно бросался на них, дерзким впиваясь клыком.
Чтоб не вводило в обман напускное смиренье, хозяин
Этому псу привязать к шее решил бубенец:
Дикую глотку ему он украсил звенящею медью,
Чье колебанье могло знаком людей остеречь.
Пес, возомнив, что ноша такая дается в награду,
Стал на подобных себе чванно смотреть свысока.
Тут подошел к гордецу старейший из низкого рода,
Свой обращая к нему увещевающий глас:
«О, какое тебя ослепило безумье, несчастный,
Сей почитающий дар данью заслугам своим?
Нет, то не доблесть твоя красуется в медном уборе —
Это свидетель звучит, злой обличающий нрав!»

И басни «Ромула», и басни Авиана, несмотря на невысокий художественный уровень, имели блестящую судьбу в истории литературы. Именно они донесли традиции двух крупнейших баснописцев древности до средневековья. Только по ним могла средневековая Европа знакомиться с античным басенным наследием. «Ромул» и Авиан пользовались широкой популярностью, неоднократно перелагались прозой и стихами, были предметом многочисленных переработок и подражаний. Даже самая скучная часть басни — мораль — привлекала особое внимание: сборники моралистических вступлений и заключений к басням Авиана имели хождение независимо от самих басен. Такое положение продолжалось вплоть до эпохи Возрождения, когда распространяющееся знание греческого языка открыло европейскому читателю доступ к первоисточнику — к подлинным басням Эзопа. Когда в 1479 году итальянский гуманист Аккурсий выпустил первое печатное издание

басен Эзопа — оно было одной из первых греческих книг, напечатанных в Европе, — это явилось переломом в истории басни. С этого времени начинается развитие новоевропейской басни — жанра, которому суждено было возвеличиться именами Лафонтена, Лессинга и Крылова.

P. S. *Статья была написана как послесловие к переводу басен Федра и Бабрия (М., 1962). До некоторой степени она была реакцией на попытку тогдашней советской филологии изобразить Федра представителем подлинно демократической античной литературы, голосом рабов и вольноотпущенников («История античной литературы» под ред. Н. Ф. Дератани, М., 1954). Потом статья была расширена до монографии «Античная литературная басня» (М., 1971); там же и литература вопроса. Структурному анализу басен Федра и Бабрия посвящен II том монографии: M. Nøjgaard. La fable antique. København, 1967, но при работе над статьей и книгой он еще не был нам доступен.*

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА

1

Есть такой не канонизованный теорией литературы жанр, сущность которого очень хорошо понимают и ценят дети: «книжка про всё-всё-всё». Древнегреческая литература оставила нам две таких книжки, одну в стихах, другую преимущественно в прозе. Обе носят, по неудивительное совпадению, одно и то же название — «Цветник» (точнее, «избранные цветы»), по-гречески —«Антология». Составлены они были в византийскую эпоху, когда античность подводила свои последние итоги.

Составителем прозаической «Антологии» был Иоанн Стобей, работал он в VI в.; его книга — это собрание коротких (а иногда и не очень коротких) выписок из философов, ораторов, историков, поэтов, ученых; выписки сгруппированы по алфавитным рубрикам на все темы, на все случаи жизни, от мироздания до домоводства. Русский читатель когда-нибудь еще полюбуется пестротой, поучительностью и занимательностью сентенций этой книги.

Составителем стихотворной «Антологии» был Константин Кефала, работал он около 900 г. Ее содержание — не выписки и не отрывки, а цельные законченные стихотворения, только маленькие — от двух до десяти строк, редко больше. В древней Греции их называли «эпиграммами» — почему, мы скорому увидим. Таких эпиграмм в Антологии четыре тысячи с лишним. Это очень большая книга: в полном переводе она заняла бы три-четыре тома. Мы будем называть ее Антологией с большой буквы без кавычек, — почему это удобнее, мы тоже увидим. В том виде, в каком эта Антология обычно лежит перед читателем, она разделена на 16 частей — 16 «книг» по древнегреческой терминологии. Разделение это — тематическое. Раскрываем и погружаемся в разнообразие содержания.

Книга I — одна из самых маленьких и самых неинтересных. Она выдвинута на первое место по причинам идеологическим: это — эпиграммы христианских поэтов на христианские темы. При заглавии — откровенная надпись: «Да будут впереди святые и благочестивые эпиграммы христиан, хотя бы сие и претило язычникам». Содержание этих маленьких стихотворений — «надписи», коротко описывающие то икону, то книгу жития святого, то предание о чудесах, то лепоту новопостроенного или новоувиденного храма. Не надо по этим образцам составлять представление о византийской христианской эпиграмме в целом. Она развилась до большой тонкости, охватила широкий круг предметов, выработала систему собственных художественных приемов. Мы еще встретимся с ней в Антологии.

Книга II — это не эпиграммы, а большая описательная поэма (400 с лишним строк): «Описание изваяний, находящихся в общественном гимнасии, называемом Зевксипп: сочинение Христодора из Копта, что в Фиваиде». «Гимнасиями» в древности назывались спортивные площадки с примыкающими строениями, где юноши, да и взрослые проводили немало времени; но этот константинопольский «Зевксипп» был просто большими роскошными банями (недалеко от храма святой Софии), которые несколько поколений императоров украшали статуями исторических и мифических героев. Эти статуи, не утруждая себя композиционными заботами, и описывал Христодор: Эсхин, Демосфен, Еврипид, Палефат... — всего 150 статуй. Составитель Антологии неспроста включил в нее эту вещь: если бы жанру эпиграммы захотелось разрастись в большую форму, то такое «Описание» было бы почти неминуемым переходным этапом.

Книга III — тоже попытка связать маленькие эпиграммы если не в большую поэму, то хотя бы в тематически связный цикл — 19 мифологических сюжетов о любви сыновей к матерям, каждая — зримое описание сцены, перед каждой — пространный заголовок, излагающий миф. Это «Кизикские эпиграммы» — будто бы надписи к рельефам в одном храме города Кизика.

Книга IV — наконец-то вступление к основной части Антологии, точнее — целых три вступления. Кефала далеко не первый стал составлять «букеты» эпиграмматических цветов: первым был Мелеагр Гадарский ок. 70—60 г. до н. э. (каждого поэта в своем вступлении он сравнивает с каким-нибудь цветком, отсюда и пошло слово «антология»), вторым — Филипп Фессалоникийский ок. 40 г. н. э., а предпоследним — Агафий Миринейский ок. 558 г. Их и собрал здесь Кефала.

Книга V — любовные эпиграммы: только здесь Антология начинается по-настоящему. Любовная тема была не самой давней в этом жанре, но самой популярной — отсюда ее первое место. Это мир легких увлечений легкими женщинами. Каждая, конечно, красавица и сравнивается с богинями (и уж во всяком случае — с Харитами); каждая, однако, на свой лад, и можно предпочитать русых — темным, стройных — полным, податливых — стыдливым, или наоборот; юных поэт уговаривает не тратить юность зря, но умеет ценить и ту, что лишь начинает созревать, и ту, у которой молодость позади. «Я хотел бы быть ветром, чтобы тебя овеивать, розой, чтобы тебя украшать...» Воспеваются влюбленные клятвы и поцелуи, ночные ожидания и утренние разлуки, изредка даже сны. За успех в любви Афродите жертвуют покрывала, лиры, флейты. Крылатый мальчишка Эрот прославляется как царь над богами и людьми; но если он шалит слишком жестоко, то случается жаловаться на него, грозить ему, объявлять сыск и даже продавать в рабство. В стихи укладывается и уличная болтовня, кончающаяся сговором о свидании, и драка между любовниками с последующим раскаяньем. Такая лю-

бовь стоит денег, и за перечислениями подарков следуют многократные жалобы на бедность. Прогадавший любовник тоскует холодной ночью перед запертой дверью, а любовь не отпускает, сердце рвется между «верю» и «не верю»; приходится уходить прочь, и мало утешения в мысли «вот тебе же будет хуже»!» Иногда любовник топит горе в вине, но редко: в эпиграммах это — особая тема. Всё это — в коротких стихотвореньицах, подписанных разными именами, в разном стиле и тоне, рассыпанных без всякой попытки сложить сюжет: пестрота дороже.

Книга VI: за любовными эпиграммами — посвятительные. Мы уже видели, как за любовную удачу Афродите преподносят покрывало или флейту, — точно так же за удачу на охоте богу можно поднести шкуру, рога, копье или стрелы, а за хороший урожай — колосья, виноград, груши, чеснок, миндаль, персик, а за хороший пастушеский год — и козленка, и ягненка, и пирог с сыром, творогом и медом. Когда мальчик становится юношей, он жертвует богу прядь волос, когда девочка становится девушкой, она жертвует богине своих кукол. А когда взрослый человек, дожив до старости, уходит на покой, то долг его — посвятить богу те нехитрые орудия, которыми бог помогал ему кормиться всю жизнь. Рыбак несет вершу, невод, леску, крючок, поплавок, острогу; охотник — сеть и рогатину; пастух — посох и намордник, суму и шляпу; земледелец — заступ, мотыгу, тычок для рассады, вилы, башмаки с плащом; кузнец — молот, клещи, щипцы, котел; плотник — пилу, топор, молоток, сверло, рубанок; писец — перо, чернила, губку, линейку, нож для подрезания, пемзу для отглаживания; воин — щит, копье, палицу, дрот, трубу; домашняя хозяйка — веретено да ткацкий челнок; гетера — зеркало, браслет, сандалии, ночную лампаду «и то, о чем при мужчинах не говорят». Боги, которым все это посвящается, — не из крупных, а такие, которые все время рядом и не чужды заботам о повседневных трудах и доходах: Гермес, Пан, Вакх, Приап, Геракл, а для иных — Музы, Арес или Афродита. Впрочем, необязательно: ведь Колосс Родосский — это тоже не что иное, как приношение родосцев своему покровителю богу Гелиосу, и о нем тоже есть достойная эпиграмма. Потому что к каждому приношению хозяйственный грек прилагает надпись: что здесь принесено, какому богу, от кого и за что. «Надпись» — это и есть буквальное значение греческого слова «эпиграмма».

Книга VII — это надписи, еще более неизбежные в нашем мире: надгробные (по-гречески — «эпитафии»). Кладбища устраивались за городом, вдоль дорог, поэтому обычное начало эпитафий: «Путник...» или «Прохожий...», а дальше говорится: узнай, что здесь лежит такой-то, и помяни его добрым словом. Кто этот «такой-то» — варианты бесконечно разнообразны, как разнообразны людские судьбы. Охотник, флейтист, крестьянин, птицелов, нищий, ткачиха, писец, пастух, пьяница, ювелир («златокузнец»), мельник (с жерновом на могиле), актер, воин, раб-перс, раб-лидиец (один из могилы говорит хозяину: «и за гробом я

твой», другой заявляет: «там я был ничто, здесь я равен царям»). Верная жена, роженица, гетера, невеста, старуха, новобрачные, новорожденный. Купец, умерший на чужой стороне («прибыв сюда не за тем, а по торговым делам»). Очень много моряков и рыбаков: море бывало суровым, участь утонувших и ненайденных считалась недоброй, им ставили на берегу пустую гробницу («кенотаф») и писали на ней надпись. Убитый напоминает о себе из-под камня убийце, плохо зарытый жалуется, что нет ему покоя, женщина с дурной славой оправдывается, а с хорошей молчит. Ручные животные, которые помогали хозяевам или развлекали их, тоже заслужили могилы и надписи: цикада, кузнечик, дрозд, петух, куропатка, зайчонок, конь, собачка, дельфин. Это, конечно, уже на грани шутки. Иногда разнообразие примет покойника на могиле тоже побуждает к шутке, к загадке-натюрморту: вот над надписью изображены сорока, шерсть, лук со стрелами и головная повязка — кто же может лежать под этим камнем? Изредка — реже, чем мы бы ожидали, — в эпиграммах появляются раздумья: «куда же я ухожу?», «что же такое счастье?» Были поэты, писавшие заранее эпитафии самим себе: Мелеагр Гадарский написал даже четыре варианта автоэпитафии. А ведь кроме современников, известных и безвестных, были великие люди древности, над которыми в свое время никто ничего памятного не написал: и вот появляются однообразные, как упражнения, эпитафии Орфею, Гомеру, Пифагору, Анакреонту, Софоклу, Еврипиду, Фемистоклу, Платону и т. д., из жанра эпитафий незаметно переходя в близкий, но не тождественный жанр похвальных слов.

И вдруг перебой: VIII книга, стихотворения христианского писателя, отца церкви Григория Богослова из Назианза (330—390). Он не считал себя поэтом, не делал отбора из своих стихов, его похвальные строки отцу, матери, другу проникновенны, но однообразны, — и мы понимаем, почему Кефала вставил именно сюда попавший в его руки сборник Григория: это — тоже эпитафии, но стиль их не антологически пестр, а оттеняюще един и строг.

Книга IX — описательные эпиграммы. Они как бы ответвились от посвятительных. В посвятительных можно было представить себе эпиграмму как настоящую надпись на изображаемом предмете или под ним. В описательных изображаемый предмет таков, что это уже невозможно. Часто это пейзаж: тихое место для придорожного привала, развалины Трои, Микен или Аргоса, вид острова, наводнение на Рейне, дом, сад, дворец, храм, Фаросский маяк; иногда поле зрения расширяется и охватывает целый город, иногда сужается, и в стихе остается только дерево, куст винограда, ласточка. Если так, то описывать можно не только неподвижные картины, но и жизненные случаи с их сюжетным движением. Вот нечаянно найденный клад; мышь, польстившаяся выкусить из раковины моллюска и на том погибшая; негодяй, которого вещий сон спас из-под обрушившейся стены, но предупредил: «это лишь

затем, чтобы ты по заслугам попал под суд и на крест»; армия, выступающая в поход или возвращающаяся с победой; бедственная жизнь школьного учителя. Особенной любовью пользуются произведения искусства с постоянным припевом: «как живые!» — о знаменитой «Телке» работы Мирона выстроилась целая серия эпиграмм. При такой широте материала — больше места и для размышлений по его поводу. «Надпись к бюсту Гомера» могла еще считаться надгробной эпиграммой, а «Похвала поэме Гомера» (или Гесиода, или Антимаха, или Арата) уже занимает прочное место среди описательных. Мысль «зачем я живу?» лишь робко мелькала среди надгробных стихов, а среди описательных уже россыпью идут рассуждения о судьбе, о надежде, о старости; о том, что юности не хватает ума, а старости — силы; о том, что только смерть — надежный приют от превратностей жизни. Завершается этот набор парой популярнейших стихотворений о жизни, где на одних и тех же примерах убедительно доказывается, что жизнь прекрасна и что жизнь ужасна.

Книга X — наставительные эпиграммы. Здесь размышления как бы почувствовали себя достаточно самостоятельными и отделились от описаний. От этого они приобрели более назидательный характер, выглядят то вескими философскими сентенциями на всю жизнь, то наоборот, живыми побуждениями по частному случаю («Наступила весна, открылось море, пора в дорогу!» — целой серией стихов на эту тему открывается книга). Но содержание мыслей остается прежним. Судьба и случай играют жизнью человека; медленная радость лучше быстрой; разговор — серебро, а молчание — золото; для человека нет ни прошлого, ни будущего, а только свое время для всего; земные радости — мнимы, нагими мы приходим в жизнь и уходим из жизни; всюду окружают нас зависть, спесь, двуличие, глупость, злоба. С особым вкусом говорится о том, какие дурные бывают женщины и как портят они жизнь людям, — это как бы изнанка любовных стихотворений, с которых Антология начиналась. Если из этой мрачной картины и можно сделать какой-то вывод, то этот вывод — мера. Блюди меру, не замахивайся на непосильное, не отчаивайся о неудавшемся, — «и радости, и горя в жизни поровну», все сравняется в должной мере, только сумей ее почувствовать. Таков всегдашний вывод греческого здравого смысла.

Книга XI — эпиграммы застольные и сатирические. Застольных эпиграмм на удивление немного, хотя мы скоро увидим, что роль их в становлении жанра эпиграммы была весьма велика. Тематика их очень узкая: приглашение друзей на пирушку, порядок пира (к этому греки относились весело, но очень внимательно), славословия Вакху. Все производные темы (например, о том, что жизнь все-таки бывает хороша) уже разошлись по другим книгам Антологии, по другим разновидностям эпиграмм. Сатирические эпиграммы примыкают к застольным тоже без заметной внутренней связи, а скорее потому, что их тоже немного

(но немного — по обратной причине: застольные эпиграммы — очень давняя форма, уже ставшая малоинтересной, а сатирические — очень поздняя форма, еще не накопившая достаточно материала). Осмеиваются в них не конкретные люди, а человеческие типы и характеры: атлеты, педанты, пьяницы, невежды, уроды (в частности, почему-то карлики и худосочные дистрофики), врачи, поэты, скряги, воры, философы, риторы (которые так стараются подражать древним классикам, что в речах у них ни слова не понять), художники, астрологи и, конечно, дурные жены. Главный прием комизма — как во все времена, преувеличение, гипербола. Но рядом с ней существуют и более тонкие приемы — логические и психологические парадоксы. Образец их дал поэт Фокилид еще в VI в. до н. э., когда сатирических эпиграмм как жанровой разновидности не было и в помине. Фокилид был из города Милета, а Милет по-соседски люто враждовал с крошечным островком Леросом. И Фокилид сочинил двустишие, запомнившееся на все века античности:

Так говорит Фокилид: негодяи леросцы! Не кто-то —
Все!!! Исключение — Прокл. Впрочем, леросец и Прокл.

Мы знаем, что слово «эпиграмма» прижилось в европейских языках именно в значении «маленькое сатирическое стихотворение» — самом нехарактерном для греческой эпиграммы. Но этому причиной уже не грек, а римлянин — поэт I в. н. э. Марциал. Из всех образцов, которые предлагала ему греческая эпиграмматика, он — по складу ли характера, по духу ли времени — выбрал именно сатирические эпиграммы, написал их 12 книг, и написал так, что с тех пор при слове «эпиграмма» всякому поэту вспоминаются именно они.

Собственно, основной части греческой Антологии на этом конец. Остаются разнородные приложения. Первое из них — книга XII, «антология в антологии» — «О мальчиках», составленная (в основном из собственных стихотворений) во II в. н. э. Стратоном из Сард. Любители непристойностей не найдут здесь ничего для себя интересного: дальше пожара в сердце, страстных поцелуев да поминаний про Эрота и Ганимеда здесь дело не идет. А для грека, привыкшего к тому, что между 10 и 18 годами каждый проходил через этот опыт, смущающего было еще меньше.

Книга XIII, очень небольшая, объединена формальным признаком — редкими стихотворными размерами. Обычно эпиграммы писались элегическим дистихом — строчка длинного гексаметра, строчка чуть более короткого пентаметра; о причинах его популярности будет речь чуть дальше. Реже применялся более простой размер — ямбический триметр. Остальные ритмы использовались только как эксперимент. Вот эта стиховая лаборатория и составила XIII книгу — вплоть до фигурных стихов, в которых строчки, располагаясь на странице, складывались в очертания яйца, секиры и т. п.

Книга XIV — загадки и оракулы. Загадки — это просто арифметические задачи, ради трудности изложенные стихами; почти все они — из сборника, составленного одним любителем-математиком в IV в. н. э. Оракулы — это, напротив, давняя и важная часть античной жизни: обычно прорицатель, вдохновленный богом, отвечал на заданный вопрос бессвязными возгласами, а жрецы укладывали эти речения в более или менее связные стихотворные фразы и в таком виде преподносили спрашивавшим. Без обращений к оракулу не обходилось ни одно важное историческое событие, изречения оракулов записывались, запоминались, цитировались историками и другими писателями; самые известные из этих цитат и вошли в XIV книгу Антологии.

Маленькая XV книга — это то, что в старину называлось «смесь»: случайные мелочи, не нашедшие места в основном корпусе и собранные как попало в самом конце. А последняя, большая XVI книга — это уже настоящее приложение, причем не античного происхождения, а составленное филологами нового времени.

Дело было так. Огромная антология Кефалы не дошла до нас в подлинном виде, а дошла в двух переработках — одной расширенной, другой сокращенной. Расширенная редакция была составлена неизвестно кем около 980 г., она-то и состоит из перечисленных 15 книг и называется «Палатинская рукопись», потому что была обнаружена в конце XVI в. в Палатинской библиотеке немецкого города Гейдельберга; когда и как она туда попала — неизвестно. Сейчас большая часть этой рукописи хранится по-прежнему в Гейдельберге, а меньшая (результат наполеоновских конфискаций) — в Париже. Сокращенная же редакция антологии Кефалы была составлена в 1239 г. крупнейшим византийским филологом Максимом Планудом, по объему она в полтора раза меньше и состоит из 7 книг; сейчас она хранится в Венеции. Она была привезена из захваченной турками Византии в Италию в XV в., впервые напечатана в 1494 г. и триста лет служила основным источником знаний о греческой эпиграмме. Когда наконец была полностью опубликована «Палатинская рукопись» (только в 1772—1776 гг.!), то обнаружилось, что хоть она и «расширенная», целого ряда стихотворений, имеющихся в сокращенной «Планудовской рукописи», здесь нет. Эти стихи из Планудовской антологии были тщательно извлечены филологами и с тех пор печатаются в конце Антологии в виде приложения, а для удобства нумеруются как XVI книга.

Во второй половине XIX в. была предпринята попытка сделать, так сказать, приложение к приложению: к очередному изданию Антологии был добавлен еще один том с новонайденными греческими эпиграммами — иные нашлись на камнях при раскопках, иные — в цитатах при пересмотре древних авторов, иные — в средневековых рукописях. Издатели даже расположили их, как в образце: эпиграммы посвятительные, надгробные, описательные... Но находки продолжаются, изда-

ния за ними не поспевают, и о греческой эпиграмме мы будем говорить лишь по одному ее классическому памятнику — по Палатинской Антологии с дополнениями из Плануда.

2

Даже нашего беглого пересказа достаточно, чтобы увидеть: перед нами — настоящая энциклопедия духовного мира среднего человека греческой культуры. Почитание богов, верноподданность царям и императорам, память о старинной героической вольности, привязанность к родным местам, забота о доме и семье, обычный диапазон отношения к женщине от юношеских восторгов до старческого «всякая женщина — зло...», повседневный нелегкий труд в поле, в море, в лесу, нехитрые застольные отдохновения, развлекательные шутки над ближними, неглубокие размышления о жизни, смерти и судьбе, сводящиеся к здравому смыслу и разумной мере, любование красивыми предметами, похвалы — пускай с чужих слов — и Гомеру, и Платону, заботливо обставленная смерть и могила, надежда на добрую память в потомстве, — все это, прямо или косвенно, нашло выражение на страницах Антологии. Повторяем: речь идет о среднем человеке, об обывателе в хорошем смысле слова, о том, ради которого (и усилиями которого) существует вся наша культура. Не случайно Палатинская рукопись ждала издания двести лет — до конца XVIII в., когда литература открыла достоинство и красоту простой жизни маленького человека. XIX век не уставал любоваться этими стихотворными миниатюрами, да и в наше время читателю то и дело хочется вынуть из толщи Антологии первое попавшееся двустишие или четверостишие, полюбоваться его четкостью, слаженностью и законченностью и сказать: «какая прелесть».

Между тем, в античной литературе и античной жизни эпиграмма играла совсем не такую уж заметную роль. Ни один большой поэт не был эпиграмматистом-профессионалом, стяжавшим себе славу именно этим жанром, — опять-таки за исключением Марциала, который был не грек, а римлянин. Это было домашнее развлечение, вроде альбомных стихов, — каждый образованный человек при некотором старании мог написать эпиграмму не ниже среднего уровня Палатинской Антологии. Половина авторов Антологии для нас — пустые имена, ничего не оставившие, кроме этих нескольких десятков строчек. Вероятно, это и были такие светские любители, чьи случайные опыты случайно попали в поле зрения рачительных собирателей. Не надо, конечно, и преувеличивать: и альбомные стихи подчас бывают очень нужны и важны в литературе, и недаром Батюшков написал когда-то «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Малый жанр — отличное поле для эксперимента, и античные экспериментаторы умели им пользоваться. Здесь вырабатывались та-

кие приемы языка и стиля, отголоски которых слышатся очень далеко по античной поэзии — вплоть до «Энеиды».

Исполинское дерево Антологии, осенившее своими ветвями чуть ли не всю греческую цивилизацию, выросло, как все деревья, из маленького семени. Мы уже знаем, из какого: слово «эпиграмма» по-гречески значит «надпись».

Греки любили чувствовать в окружающих предметах себе собеседников. Если площадь обносилась каменными столбами, то у нас на таком столбе было бы написано: «здесь — граница площади»; а грек писал: «я — граница площади». Это побуждало их чаще делать надписи, чем мы: предмет, отмеченный надписью, становился своим, ручным, как бы участником диалога. А надпись, явившись, стремилась стать стихотворной: так она лучше воспринималась и запоминалась. Письменность приходит в Грецию (из Финикии) в IX в. до н. э.; пять самых ранних сохранившихся надписей — это VIII в.; две из них — уже стихотворные. Древнейшей считается надпись на глиняном «кубке Нестора» (тезки гомеровского героя): строка ямбического триметра и две строки гексаметра:

Я — Несторов сосуд, к питью удобнейший.
Кто изопьет из сего сосуда, того обуяет
Страстная жажда любви Афродиты Прекрасновенчанной.

Следующая за ней — на сосуде, служившем наградой на состязаниях в пляске; сохранился только начальный гексаметр (пер. Н. Чистяковой):

Кто из всех плясунов усерднее нынче резвится...

Древнейшая посвятительная надпись в стихах — на бронзовой фигурке VIII в., гексаметры:

Я посвящен от Мантикла далекоразящему Фебу
Из десятины добыч — воздай ему, боже, за это.

Древнейшая надгробная надпись в стихах — VII в., гексаметр (пер. Н. Чистяковой):

Эту обитель, Дейда́ман, воздвиг тебе Пигмас-родитель.

Однако не гексаметру было суждено стать формой древнегреческой эпиграммы. Гексаметр был стихом эпическим — ровным, однообразным, позволяющим нанизывать строки непредсказуемо долго. Как только рядом с эпосом в Греции явилась лирика — элегия, — она деформировала гексаметр в «элегический дистих» — чередование гексаметра с укороченным гексаметром, «пентаметром». Гексаметр звучал

плавно и завершался женским окончанием — пентаметр давал резкий перебой ритма в середине и мужское окончание в конце. Получалась как бы двустишная строфа, в конце которой хотелось сделать остановку и паузу. Если переделать в элегический дистих только что приведенную посвятительную надпись Мантикла, то изменить придется только несколько слов, а ощущение законченности станет совсем иным:

Я посвящен от Мантикла далекоразящему Фебу
Из десятины добыч, — будь к нему милостив, Феб!

Мы не будем говорить, когда и в каком взаимодействии развивались в Греции древнейшие элегии и эпиграммы VIII—VI вв. до н. э. — это темная область, в которой филологи еще долго не кончат разбираться. Очевидно одно: само открытие элегического дистиха помогла родиться эпиграмме как малому жанру. Объем заставлял мысль законченно укладываться в две строки; соотношение строк побуждало в первой, длинной сообщить о главном факте, а во второй, короткой привести подробности или эмоциональный комментарий (именно так ведь и построен наш случайный пример); интонационный перелом в середине второй строки помогал украсить ее параллелизмом или антитезой. Если двух строк для эпиграммы мало — прибавляются еще две с такой же композицией, подчеркнутой или сильнее, или слабее. Четыре строки сам Платон считал предельным объемом для хорошей надписи («Законы», 958е): если длиннее, то текст уже хуже охватывается сознанием, и впечатление начинает размываться.

Надпись — бытовое явление, эпиграмма — литературное. Чтобы произошел этот перелом в восприятии, чтобы стихотворная эпиграмма ощущалась в одном ряду с элегией и иной лирикой, а не со столбами «я — граница площади», нужны были подходящие обстоятельства и подходящий талант. То и другое совместилось в начале V в. до н. э.: явился поэт Симонид Кеосский (ок. 557—468). Это был новатор как раз такого типа, какой ценился в традиционалистической античной культуре: бережно сохраняющий все, что можно сохранить от прошлого, как можно незаметнее вносящий все новое и больше всего следящий за стройностью и внутренним единством того, что получается. А обстоятельства давали для надписей материал двоякого рода. Во-первых, это было время греко-персидских войн 490, 480—479 и последующих лет — а в этом неравном столкновении каждая победа казалась чудом и требовала благодарственной надписи богам. Во-вторых, это было время расцвета общегреческих спортивных игр — Олимпийских, Пифийских, Истмийских, Немейских, — и каждый чемпион, награждаемый по уставу статуей, хотел сопроводить ее надписью для потомков о своих успехах. Главным было событие, о нем нужно было сказать со всей точностью; в комментариях оно не нуждалось. Поэтому эпиграммы Симонида поражают прежде всего краткостью, почти сухостью, и мастерством, с

которым он вмещает в тесный стих не приспособленные к тому имена и факты:

Молви: кто ты? чей сын? где родина? в чем победитель?
Ка́смил; Эвагров; Родос; в Дельфах, в кулачном бою.

Главной специальностью Симонида была не эпиграмма, а величаво-громоздкая хоровая лирика: он был крупнейшим ее реформатором, без него в греческой литературе не было бы Пиндара. Эпиграммы были для него случайными заказами. Но выполнял он их так, что именно после него эпиграмма становится литературным явлением: люди не довольствуются чтением надписи, а задают вопрос, кто ее сочинил. Историк Геродот около 440 г., описывая Фермопилы, перечисляет три надписи, стоящие на поле боя, и об одной говорит, что ее по дружбе с покойным написал поэт Симонид. Видимо, в середине V в. в Аттике начинается собирание стихотворных надписей, разбросанных по Греции и посвященных самым разным предметам и событиям, — а заодно и появляются догадки о том, кто бы мог быть их автором. Конечно, при таких догадках первыми приходят на ум самые знаменитые имена; поэтому под именем Симонида ходит такое множество эпиграмм, что выделить из них подлинно симонидовские — задача неразрешимая. Не исключено, что даже самая прославленная из Симонидовых эпиграмм ему не принадлежит — двустишие от лица фермопильских бойцов:

Путник, весть отнеси согражданам в Лакедемоне:
Их исполнив приказ, здесь мы в могиле лежим.

Такое же множество ложно приписанных эпиграмм почему-то скопилось вокруг имени веселого Анакреонта. Писатели, заботящиеся о своей репутации, сделали вывод очень скоро: уже на исходе того же V в. до н. э. поэт Ион Самосский сам вставляет свое имя в текст надписи по случаю одной междоусобной победы: «...Эти стихи сочинил самосский житель Ион».

Эпиграмма, переписанная в сборник рядом с другими эпиграммами — даже если этот сборник составляется начерно, для себя, с чисто познавательной целью и распространению не подлежит, — это уже совсем не то, что эпиграмма, высеченная на камне и неотрывная от предмета. Предмет перестает быть главным — главным становятся стихи. Можно сочинить такую эпиграмму, которой никогда не было на камне, но которая вполне могла бы там быть, — и она отлично уляжется в сборник. Начинает появляться по нескольку эпиграмм на одно и то же событие или предмет, поэты как бы заочно соревнуются друг с другом. Сухой лаконизм эпиграмм Симонида, похожих на анкеты, перестает быть идеалом: теперь у поэтов больше места и возможности для попутных размышлений или эмоционального комментария к сообщаемому.

Так превращение эпиграммы из предмета быта в предмет литературы раздвигает ее тематические рамки. И здесь решающей оказалась встреча письменного жанра эпиграммы с устным жанром совсем другого рода — сколием.

Сколий — это застольная песня с подхватом на довольно сложный мотив, с очень широким кругом тем: обращения к богам, поминания героев, похвалы друзьям, моральные поучения. Серьезной литературой они не считались и вне застолий практически не бытовали; образцов сохранилось очень мало. Вот пример: два стиха одинаковых и плавных, потом — резко непохожий, как встряска, третий, а потом уравновешивающий четвертый:

Пе́рвый да́р челове́ку — да́р здоро́вья;
Да́р второ́й — красота́; доста́ток че́стный —
Ему тре́тий да́р; а́ за вино́м
Ра́дость в кругу́ друзе́й — э́то четве́ртый да́р.

Встреча со сколием определила судьбу эпиграммы. Он предложил ей новые темы. Пока эпиграмма ощущалась как надпись — хотя бы как бывшая надпись, — она могла быть только посвятительной или надгробной. Теперь законными стали наставительные темы (опыты таких надписей в стихах делались и раньше, но успеха не имели): ведь стоит переложить приведенное четверостишие элегическим дистихом, и получится четкое, складное и доброе нравоучение, сразу ложащееся в память. И, что еще важнее, открылись две темы, в надписях немыслимые: любовная и застольная, со всем богатством их вариаций. А в широком промежутке между типично-эпиграмматическими и типично-сколиастическими темами открывался простор для тем описательных — для тех случаев обычной, окружающей нас жизни, которые дают поводы и для приношений богам, и для поминания покойников, и для веселья, и для раздумий. До сих пор эпиграммами отмечались выдающиеся события — теперь они охватывают и повседневное течение жизни, в котором, оказывается, тоже есть своя поэзия.

3

Со времен Симонида прошло сто лет, мы уже в IV в. до н. э. Греция устала от войн с персами и еще больше от междоусобных войн. Людям хочется оставить политику политикам, войну — наемникам и уйти в частную жизнь. На театре вместо политических комедий представляются бытовые, новорожденная наука этика занимается изучением человеческих характеров. На исходе века являются две философские школы, стоицизм и эпикуреизм, одна говорит: «слейся с миром», другая: «живи незаметно», но для простого человека это одно и то же. Величественные

эпосы и трагедии отходят на дальний план — ни одного сохранившегося образца за все столетие. Для экспериментов с малой формой — эпиграммой — открывается широкий простор.

Мы знаем, кто ввел в эпиграмму любовную тему — это был сам Платон. До того как стать философом, он был поэтом; знамениты были его эпиграммы к мальчику по имени Астер («Звезда») —

Смотришь на звезды, Звезда ты моя! О, если бы стал я
Небом, чтоб мог на тебя множеством глаз я смотреть!

и пожилой гетере —

Археанасса со мной, колофонского рода гетера, —
Даже морщины ее жаркой любовью горят.
Ах, злополучные те, что на первой стезе повстречали
Юность подруги моей! Что это был за пожар!

Но имена тех, кто своим творчеством незаметно определил дух эпиграммы новой эпохи, — гораздо более скромные. Это Эринна из Телоса, Анита из Тегеи, Носсида из южной Италии, Мэро из Византия — всё женщины и всё из мест, далеких от культурных центров, даже с диалектизмами (конечно, преднамеренными) в языке. Это у Эринны большая эпиграмма становится сердечным плачем по подруге, и это у Аниты появляются надгробные надписи любимым животным. Перед нами фон, на котором в следующем поколении возникнут идиллии Феокрита. Окончательно делает эпиграмму бытовой и домашней старший современник Феокрита, один из самых своеобразных поэтов Антологии — Леонид Тарентский (начало III в. до н. э.). Он был бедняк, вел бродячий образ жизни, бравировал этим и писал о простых, как он, людях. Его любимый род — посвятительные (реже надгробные) эпиграммы, перечисляющие простые и грубые предметы, из которых складывается быт: утварь столяра, рыбака, мужика, пастуха, охотника, виноградаря и т. д. Нынешнему читателю трудно удержаться от соблазна назвать его реалистом и народолюбцем. Но здесь необходима очень важная оговорка. Образы стихов Леонида очень близки к быту, они как бы нарочно привлекают читателя своей непривычностью в торжественном размере стиха. Но стиль речи Леонида Тарентского — отнюдь не бытовой: он пишет до крайности вычурно, щеголяет редчайшими словами, сам выдумывает новые, выворачивает фразы и играет тонкими намеками на скрытый за простыми картинками непростой смысл.

Бросив свое ремесло, посвящает Палладе Афине
Рукоискусник Ферид эти снаряды свои:
Гладкий, негнущийся локоть, пилу с изогнутой спинкой,
Скобель блестящий, топор и перевитый бурав.

Это не античный реализм, это скорее античное барокко. Передать это в переводе не удается; пусть русский читатель представит себе стихи из сегодняшнего уличного быта, написанные на церковнославянском языке, — и он сможет вообразить впечатление современников от стиля Леонида Тарентского. Впечатление было сильное, его помнили наизусть еще в Риме при Цицероне, но ценили автора прежде всего именно как фокусника языка. Основное направление развития эпиграммы пошло по другому пути.

Этот другой путь наметился в творчестве поэтов, работавших в конце IV в. на Самосе и Косе, а в III в. перебравшихся в Александрию. Первый в их ряду — Асклепиад Самосский с его товарищами Гедилом и Посидиппом, последний — Каллимах, признанный законодатель александрийского вкуса. Здесь в новооткрывшемся перед эпиграммою тематическом мире внимание сосредоточилось не на быте, а на чувстве. Асклепиад подхватил ту любовную тему, которую задал эпиграмме Платон, и сделал это блестяще: у нынешнего читателя, привыкшего гадать над стихами: «искренне или неискренне?», они оставляют неизменное впечатление искренности (в переводе оно слегка стирается). Лучшие его эпиграммы кажутся свернутыми элегиями; и когда через полтораста лет Катулл стал писать первые любовные элегии от собственного лица, опыт Асклепиада не прошел для него даром. Асклепиаду удалось совместить в эпиграмме и книжную и (редкость в греческой литературе) народную традицию — он едва ли не первый вводит в эпиграмму жалобы влюбленного, томящегося на холоде перед запертой дверью возлюбленной:

Долгая ночь, середина зимы, и заходят Плеяды.
Я у порога брожу, вымокший весь под дождем,
Раненный жгучею страстью к обманщице этой... Киприда
Бросила мне не любовь — злую стрелу из огня.

Гедил и Посидипп более традиционны, чем Асклепиад, у них больше эпиграмм, подходящих под старое понятие «надписи», но темы и чувства — вино и любовь — у них сходные, многие эпиграммы в научных изданиях помечены щепетильным сомнением в авторстве «Асклепиад или Гедил?», и было даже предположение, что Асклепиад, Гедил и Посидипп издали свои эпиграммы в коллективном сборнике. Самос, Кос и соседние острова были под постоянным политическим контролем Египта — понятно, что наши поэты бывали в Александрии, и молодые александрийские поэты внимательно к ним прислушивались. Самый видный писатель следующего поколения, александриец Каллимах (ок. 300—240 гг. до н. э.), прославившийся как реформатор вкуса — малые произведения вместо больших, непривычные вместо традиционных, ученые вместо общедоступных! — не оставил без внимания и эпиграмму. Ей по-особенному повезло в его творчестве: внимание поэта было сосредоточено на других, более оригинальных жанрах, и он писал

эпиграммы лишь между делом. Поэтому свою ученость, манерность, стилистическую темноту, которой он славился, он приберег для главных своих задач, а в эпиграмме тренировался в противоположном — в ясности и гладкости стиля:

Кто-то чужой мне сказал, Гераклит, о том, что ты умер.
Слезы в глазах у меня. Вспомнил я, сколько мы раз
В доброй беседе вдвоем до заката сидели. А ныне
Ты уж четырежды прах, галикарнасский мой друг!
Но не умолкли твои соловьиные песни: жестокий
Всеуносящий Аид рук не наложит на них.

У Асклепиада и Посидиппа в эпиграммах был живой язык со всеми его легкими шероховатостями — у Каллимаха он застыл в блестящую законченность, где каждое выбранное слово — наилучшее, и ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Передать это в переводе невозможно — все равно как в переводе Пушкина. Предельно вычурный стиль Леонида Тарентского и предельно прозрачный стиль Каллимаха — два полюса, достигнутые эпиграммой к середине III в. до н. э., между которыми располагалась вся гамма тем и стилей, открытая для дальнейшей разработки.

Дальнейшую разработку осуществили три поколения поэтов, ведущие мастера которых — Антипатр Сидонский (ок. 170—100), Мелеагр Гадарский (ок. 130—60) и Филодем Гадарский (ок. 110—40). Сидон — город финикийский, Гадара — палестинский (это там Христос изгонял бесов из бесноватых), но никаких следов восточного происхождения в их стихах найти невозможно — так мощен был пласт греческой культуры на эллинизированном Востоке. Антипатр работал, кажется, преимущественно в Малой Азии, Мелеагр — на острове Кос, а Филодем — в Неаполе и окрестностях. Антипатр предпочитал темы серьезные и стиль строгий, он любит картины редкие и поучительные, его риторика — отточенная и веская. Мелеагр усвоил у александрийцев одну тему — любовную, и варьирует ее до бесконечности с редким разнообразием: и девушки, и мальчики, и страстное увлечение, и мимолетное приключение, и ликование, и отчаяние, и насмешка. Он — профессионал-эпиграмматист, не забывает и других традиционных антологических тем; стиль для него уже не проблема — все образцы заданы классиками, остается только комбинировать и развивать их. Если Асклепиад был Катуллом эллинистической поэзии, то Мелеагр — ее Овидий, по удачному выражению одного исследователя. Наконец, Филодем и в этой любовной теме выбирает себе лишь малую часть и разрабатывает ее до деталей — это самая легкомысленная любовь, случайные уличные знакомства, колебания между одной, и другой, и третьей красоткой (какая милей?), досадное безденежье и надежда на друзей и покровителей, — и все это легким, беззаботным слогом, усвоенным смолоду и не требующим особой заботы.

— Здравствуй, красавица. — Здравствуй. — Как имя? — А сам как зовешься?
— Слишком скора. — Как и ты. — Есть у тебя кто-нибудь?
— Есть один человек. — А со мною поужинать хочешь?
— Если желаешь. — Прошу. Много ли надо тебе?
— Платы вперед не беру. — Это ново. — Потом, после ночи,
Сам заплати, как найдешь. — Честно с твоей стороны.
Где ты живешь? Я пошлю за тобой. — Объясню. — Но когда же?
— Как ты назначишь. — Сейчас. — Ну, хорошо. Проводи.

Эта легкость — отчасти потому, что сочинение эпиграмм было для Филодема не главным делом жизни: он был профессиональный философ-эпикуреец, руководитель многих учеников, плодовитый автор ученых и полемических трактатов, частично сохранившихся и очень нелегких дли чтения. На эпиграммах он как бы отводил душу, и это чувствуется даже современному читателю.

4

Школа Филодема находилась вблизи Неаполя, покровителем его был римский сенатор, о Филодеме добрым словом (не называя имени) отзывается Цицерон, на старости его лет у него бывали молодые Вергилий и Гораций. Это значит: греческая эпиграмма начинает завоевывать Рим. На исходе I в. до н. э. начинается эпоха Римской средиземноморской империи. Греческий язык давно был вторым языком каждого образованного римлянина, многие для упражнения писали стихи по-гречески, некоторые эпиграммы, подписанные римскими именами, остались в Антологии. Центром этой тренировки были риторические школы, они прочно обосновались в Риме к началу I в. н. э., интересные воспоминания об этих школах, этих людях и этих занятиях оставил Сенека Старший, отец известного философа, и некоторые перечисляемые им имена мы находим среди авторов Антологии. Еще Цицерон произнес (во славу поэзии) судебную речь в защиту поэта Архия, своего подопечного («клиента») — этот Архий тоже оставил в Антологии свои стихи. Самый талантливый из поэтов послефилодемовского поколения, Кринагор, живет в греческих Митиленах, но то и дело посещает Рим с какой-нибудь делегацией, и каждый раз эта поездка сопровождается стихотворением или несколькими.

Расширение читательской публики влечет и перемену поэтической тематики. Римлянам мало интересны были греческие любовные излияния и надгробные надписи: в Риме любили и умирали так же, как и за морем. Римскому читателю хотелось новинок и диковинок. Первоочередными новинками, конечно, были политические: победы римского оружия, триумфы, великолепные постройки и пр. Греческие эпиграмматисты по требованию римских покровителей откликались на эти события,

но без особенного усердия: их легко опережали латинские борзописцы, конкурировать с которыми было трудно. Гораздо охотнее теперь писали о модных актерах, танцовщиках, ораторах, врачах, даже гладиаторах; о землетрясениях, наводнениях, далеких городах и островах, которые не каждому римлянину случалось увидеть; даже о технических новинках вроде водяных часов или водяной мельницы.

Дайте рукам отдохнуть, мукомолки; спокойно дремлите,
Хоть бы про близкий рассвет громко петух голосил!
Нимфам пучины речной ваш труд поручила Деметра:
Как зарезвились они, обод крутя колеса!
Видите? Ось завертелась, а оси крученые спицы
С рокотом движут глухим тяжесть двух пар жерновов!
Снова нам век наступил золотой: без труда и усилий
Начали снова вкушать дар мы Деметры святой.

Сразу больше стало и сюжетных эпиграмм: рассказ об интересном случае всегда занимательнее рассказа об интересном предмете. Наиболее плодовитыми писателями первой половины I в. н. э. были Антипатр Фессалоникийский и Филипп Фессалоникийский; они талантливы, в их стихах видно достойное мастерство, но запоминаются эти стихи плохо, и трудно отделаться от впечатления, что авторы писали их равнодушно. Тут же появляются формалистические эксперименты — верный признак того, что поэтическая энергия исчерпывается, идут в ход приемы ради приемов. Леонид Александрийский изобретает «изопсефические стихи» — такие, в которых сумма числовых значений букв первого двустишия равна сумме числовых значений букв второго двустишия. А Никедем Гераклейский изобретает «анациклические стихи» — такие, которые можно слово за слово читать сзади наперед, и сохранится не только смысл, но и стихотворный ритм.

Кончился I в. н. э. с его придворными сотрясениями, наступил спокойный II в. н. э., получивший название «эллинского возрождения». Римская культура втянулась в греческую и стала находить удовольствие в том же, что и та. Наступает как бы эпоха повторения пройденного. Сказывается это преимущественно в двух областях. Во-первых, в стихах о славном прошлом: возрождается спрос на похвальные стихи в честь Гомера, Софокла, Платона, фермопильских героев, развалин когда-то славных городов и т. п. Во-вторых, в стихах о вечном настоящем: о скромных предметах, которые посвящают маленьким богам маленькие люди, и о родственных чувствах, которые испытывают дети, хороня отцов, или отцы, хороня детей. Сказывается это еще в одной области, самой своеобразной: новые поэты пишут вариации на темы старых поэтов, некоторые полюбившиеся старые эпиграммы обрастают подражаниями и парафразами в несколько слоев, и эта мода продолжается до самой поздней античности. Запомним это: нам придется еще вернуться к такому не совсем привычному для нас явлению.

На этом фоне мирного старения и самоповторения греческой эпиграмматической культуры резким прорывом выступает одна новация: сатирическая эпиграмма. Ее начинателем был Лукиллий в середине I в. н. э. (возможно — друг и адресат писем Сенеки), ее классиком — Паллад Александрийский в конце IV в. н. э. Собственно связь между сатирической эпиграммой и ее литературным фоном можно проследить: речь идет о человеческих типах и характерах (мужик, столяр, лентяй, хвастун...), они стали предметом разработки еще при Леониде Тарентском, вкус к этой теме вновь оживился в пору «эллинского возрождения», и все, что осталось Лукиллию, — сменить знаки, найти в каждом типе достойное не умиления, а осмеяния.

Скряге Гермону приснилось, что он израсходовал много;
Из сожаленья о том утром повесился он.

Раз довелось увидать Антиоху тюфяк Лисимаха —
И не видал тюфячка после того Лисимах.

Этим его эпиграммы на типы и характеры отличаются от эпиграмм на конкретных лиц: такие, хоть и на удивление редко, существовали в греческой поэзии издавна — если не от сомнительной подлинности эпиграмм Архилоха, то во всяком случае от эпиграммы Симонида на Тимокреонта (в форме автоэпитафии последнего).

Непосредственных продолжателей в греческой эпиграмме Лукиллий не имел — зато он дал толчок своему римскому подражателю Марциалу (конец I в. н. э.), а тот своим мощным творчеством определил облик эпиграммы на много веков вперед. Сатирическую традицию в греческой поэзии подхватывает ненадолго во II в. Лукиан, но по сравнению с его сатирами в прозе стихи его все-таки бледны. Затем в истории греческой эпиграммы, как и вообще античной литературы, наступает перерыв: III в. н. э. отмечен экономическим кризисом, политическим хаосом и культурным бесплодием. Но как только средиземноморская империя выбирается из этого кризиса в виде христианской военно-бюрократической монархии, то первым крупным греческим поэтом, с которым мы встречаемся, оказывается опять сатирик-эпиграмматист — Паллад. Он грубее Лукиллия по форме: стих его часто спотыкается, а язык его полон и вульгаризмов, и варваризмов (в том числе латинизмов). Он резче Лукиллия по содержанию: там перед нами аристократ, снисходящий до быта, здесь — школьный учитель, ничего не наживший до старости лет и вдобавок преследуемый за язычество. В нем больше обобщающей силы: там, где Лукиллий говорит о типах людей, Паллад выступает с мрачными сентенциями относительно всего человечества (начиная, конечно, с женской его половины):

Всякая женщина — зло, но дважды бывает хорошей:
Раз — на ложе любви, два — на последнем одре.

Золото, пища льстецов, порожденье заботы и горя!
И обладать тобой — страх, и не иметь тебя — грусть.

Наг я на землю пришел и наг сойду я под землю, —
Стоит ли стольких трудов этот конец мой нагой?

Стихи Паллада были очень популярны и на Востоке империи и даже на варваризующемся Западе (их переводили в Риме и выцарапывали на стенке нужника в Эфесе), но началом новой литературной традиции они не стали — официальная литература оказалась сильнее.

Христианство мало повлияло на поэтику эпиграммы. Здесь перед писателями было два пути: очень легкий и очень трудный. Легкий — это вливать новое вино в старые мехи, не утруждая себя размышлениями: так написана I книга Антологии. Трудный — это искать в наборе душевных движений, открытых и описанных эпиграмматистами за пять столетий, такие, которые были ближе чувствам христианина: так написана VIII книга Антологии, и по ней видно, как нелегко давался такой поиск Григорию Богослову.

Зато светская поэзия христианской империи не почувствовала никаких перемен. Воспевать победы и постройки Юстиниана можно было теми же словами, что и Птолемея. Авторитет античной культуры сохранялся, и подражания античным поэтам ценились не только в эпиграмме. Мы уже говорили (и будем говорить), как поздние поэты упражнялись в том, чтобы своими словами пересказать такое-то стихотворение раннего поэта. Если посмотреть на имена, мы увидим: очень многие из этих пересказчиков — поэты ранневизантийской эпохи.

Но этой инерции хватило ненадолго. Ощущение, что эпоха кончилась и наступила пора подводить итоги, начало сказываться именно во время официозного ренессанса античности при Юстиниане. Во второй половине VI в. Агафий Миринейский, историк и стихотворец, составляет «Круг» («Кикл») — сборник, послуживший материалом и образцом для Антологии Кефалы.

Конечно, Агафий был не первым, кому пришла в голову мысль отобрать и объединить лучшее из бескрайнего обилия эпиграмматической продукции. У него были предшественники, и мы уже знаем некоторые имена. Около 70—60 г. до н. э. памятный нам поэт Мелеагр Гадарский, правильно угадав, что творческий период становления жанра эпиграммы уже завершился, составил сборник «Венок» из стихов за 600 лет — начиная от Архилоха и кончая своими собственными. Старые стихи ему пришлось собирать самому или с помощью изданий, выпущенных трудолюбивыми александрийскими грамматиками; для стихов Каллимаха и его поколения он уже располагал их авторскими сборниками; свои собственные стихи он добавлял в очень большом количестве, разумно пола-

гая, что это лучшее средство обеспечить им бессмертие. В стихотворном предисловии (в IV книге нынешней Антологии) он перечисляет 47 собранных им поэтов; на самом деле их было, конечно, больше. Располагал он этот материал не по авторам и не по темам, а в алфавитном порядке первых строчек стихотворений — сказалась выучка, приобретенная в больших библиотеках александрийской эпохи. До сих пор в лежащей перед нами Антологии местами встречаются группы стихотворений, первые строки которых соблюдают алфавитный порядок, — это обрывки «Венков» Мелеагра и его продолжателя Филиппа.

Филипп Фессалоникийский взялся за составление второго «Венка» через сто лет после Мелеагра, около 40 г. н. э., когда набралось достаточно нового материала и стало ясно, что новые стихи не совсем похожи на старые. Он тоже расположил их по алфавиту первых строчек и тоже снабдил стихотворным вступлением, дошедшим до нас. Главными фигурами в его сборнике были Антипатр Фессалоникийский, Филодем, Кринагор и, конечно, сам составитель. А затем наступают потемки. Для третьего тома «Венка», еще сто лет спустя, около 140—150 г., еще нашелся составитель по имени Диогениан Понтийский, но предисловия от него не осталось, и о принципах его составления можно только догадываться. Свой сборник он уже назвал не «Венок», а «Цветник» — «антология»: это ему мы обязаны термином, закрепившимся во всех языках. Дальше, кажется, выпускаются только авторские сборники (например, «Все размеры» Диогена Лаэртского — стихи о знаменитых философах, нарочно написанные не только элегическим дистихом, а и более сложными формами стиха). Впрочем, некоторые не стеснялись добавлять к своим стихам и чужие на ту же тему (мы видели, что так построил свою книгу «О мальчиках» Стратон): получались книги, стоявшие на грани авторского сборника и антологии.

Агафий, насколько мы можем судить, первый внес в построение антологии важное новшество — расположил материал в осмысленной тематической последовательности. Во вступлении (IV, 3, 113—133) намечена тематика семи книг его «Круга»: эпиграммы посвятительные — описательные — надгробные — наставительные — сатирические — любовные — застольные. Очень может быть, что у него были предшественники на этом пути здравого смысла, — но это уже область догадок. «Круг» Агафия имел большой читательский успех и ходил по рукам до XIII в. Но в конце концов он был вытеснен еще более монументальным сводом — Антологией Константина Кефалы, константинопольского протопопа, созданной, как уже говорилось, около 900 г. Только что миновало смутное время иконоборства, начиналось так называемое Второе византийское возрождение, и античное наследие пользовалось вниманием и уважением. Кефала, как мы знаем, сохранил тематическую композицию Агафия и только переставил некоторые разделы и добавил несколько новоприобретенных довесков. Мы уже видели этот его план.

5

Достоинства тематической композиции очевидны: то, что могло бы подавить хаотическим разнообразием, предстает читателю большими упорядоченными порциями. Недостаток может увидеться противоположный: чрезмерная однообразная упорядоченность. Конечно, не в масштабах целой книги, но хотя бы в пределах нескольких страниц: там, где подряд друг за другом следуют вариации одной и той же эпиграммы под разными именами, но с самыми малыми различиями. Античных и средневековых читателей это радовало, современного читателя может раздражать.

Вот самый классический пример — 28 эпиграмм о медной статуе телки, изваянной в V в. до н. э. скульптором Мироном (IX, 715—742):

715 (псевдо-Анакреонт):

Дальше паси свое стадо, пастух, — чтобы медную телку,
Словно живую, тебе с прочим скотом не угнать.

716 (псевдо-Анакреонт):

Телка лита не из меди — нет, время ее обратило
В медь, и Мирон солгал, будто б он создал ее.

717 (Эвен):

То ли снаружи тут медь облекла живущую телку,
То ли статуе внутрь душу ваятель вложил.

718 (он же):

Может быть, скажет сам Мирон: «Не я сотворил эту телку:
Эта — живая, а я образ лишь воспроизвел».

719 (Леонид Тарентский):

Не изваял меня Мирон, неправда: пригнавши из стада,
Где я паслась, привязал к каменной базе меня.

720 (Антипатр Сидонский):

Если бы ноги мои не застыли в Мироновом камне,
Я б средь других коров, верно, паслась на лугу.

721 (он же):

Что ты, теленок, мычишь? Зачем в мое тычешься вымя?
И мастерство не дало этим сосцам молока.

722 (он же):

Эту корову, пастух, обойди стороной: на свирели
Ты бы подальше играл: телочку кормит она.

723 (он же):

Я из свинца и из камня; но ради тебя я готова,
Мирон-ваятель, щипать лотос и даже камыш.

724 (он же):

Кажется, телка сейчас замычит. Знать, живое творилось
Не Прометеем одним, но и тобою, Мирон.

725 (аноним):

Мирон однажды искал свою телку средь стада живого;
Смог он ее лишь узнать, телок прогнавши других.

726 (аноним):

В чреве своем корова, родив, создала эту телку;
Мирон своею рукой телку не создал — родил.

727 (аноним):

Я из меди, но я мычала бы, словно живая,
Если бы Мирон вложил сердце и легкие мне.

728 (Антипатр Сидонский):

Кажется, телка сейчас замычит, а ежели медлит —
Медь виною тому. Мирон же здесь ни при чем.

729 (аноним):

В плуг впрягите меня и ярмо наденьте на шею —
Дивным искусством твоим, Мирон, я буду пахать.

730 (Деметрий Вифинский):

Если увидит меня, то мычать начинает теленок,
Бык меня хочет покрыть, гонит за стадом пастух.

731 (он же):

Здесь меня Мирон поставил. Пастух же, считая живою,
Камнями гонит меня, будто бы я отстаю.

732 (Марк Аргентарий):

Встретясь с моим пастухом, скажи ему, путник, что здесь вот
Творческим даром своим Мирон меня привязал.

733 (аноним):

Эту телку нам выделал Мирон, хоть к ней и теленок
Ластится точно к живой, мать в ней увидя свою.

734 (Диоскорид):

Бык, понапрасну ты скачешь на телку. Она не живая:
Мирон, ее изваяв, ввел тебя, ярый, в обман.

735 (он же):

Телкой твоею обманут, о Мирон, теленок: блуждая
Возле, он думает — есть в меди ее молоко.

736 (аноним):

Что же ты, Мирон, не смог вложить живое дыханье
В телку, пока не застыл в ней металлический бок?

737 (Диоскорид):

Медную гонишь, пастух, и бьешь ты телушку, искусством
Сильно обманут: души Мирон в нее не вложил.

738 (Юлиан Египетский):

В этой телке боролась Природа с великим Искусством:
Мирон обоим принес равную славу и честь.
Если смотреть, то Искусство похитило силу Природы,
Если коснуться, перстам станет Природа ясна.

739 (он же):

Овод, обманутый Мироном, зря ты стараешься жало
В неуязвимую грудь медной коровы вонзить!
Не осуждаю тебя, — что для овода в этом дурного,
Если самих пастухов Мирон в сомнение ввел?

740 (Гемин):

Крепко прикованной телка стоит на своем пьедестале:
Если отпустишь ее, в стадо она убежит.
Медь ведь мычит! погляди, как живой ее создал художник:
Если быка припряжешь, станет пахать и она.

741 (он же):

Медная ты, но гляди — к тебе плуг притащил хлебопашец,
Сбрую и вожжи принес: телка — обманщица всех!
Мирона было то дело, первейшего в этом искусстве:
Сделал тебя он живой, телки рабочей дав вид.

742 (Филипп Фессалоникийский):

Сними с меня, о пахарь, иго тяжкое,
Плуг унеси железный, землю роющий:
Живым ведь мясом Мирон не одел меня,
А лишь искусство жизни уподобило,
Да так, что мнится, будто я мычу порой, —
Однако камень не пускает к пахоте.

Мысль здесь одна, постоянная в эпиграммах обо всех произведениях искусства: «неживая, но как живая!» Как сказать это по-разному?

(1) Простейший способ — свести неживое с живым, и чтобы живой принял медную статую за живую. Какие здесь возможны живые партнеры? (а) бык: 734, «не пытайся покрыть эту телку»; (б) теленок: 733, «не ласкайся к мнимой матери»; 721, «не ищи в ее сосцах молока»; 735, «нет его там!»; (в) овод: 739, «не пытайся ужалить медь»; (г) пахарь: 741, «не впрягай ее в плуг»; 742, «а если впряг, то распряги»; (д) пастух: 731, «не гони меня со стадом»; 737, «не бей меня за то, что я не двигаюсь»; 725, «отгони живых, и увидишь, что я не живая»; 715, «...а лучше паси свое стадо в сторонке, чтоб не спутать»; (а-б-д) все сразу: 730, «Если увидит меня, то мычать начинает теленок, / Бык меня хочет покрыть, гонит со стадом пастух».

(2) Более тонкий способ: душою телка живая, а неживая только телом: 719, «я была, как все в стаде, но Мирон сделал меня неподвижной»; 727, 728, «я и мычала бы, но Мирон сделал меня немой»; 720, «я паслась бы, но Мирон сделал меня неподвижной»; 729,740, «я и пахала бы, но Мирон сделал меня неподвижной»; 732, «если пастух будет сердиться, то это Мирон виноват, а не я».

(3) Еще более тонкий способ: (а) телка — это одно, и она живая, а образ телки — это совсем другое, и он не живой: 718, «только этот внешний образ и создан Мироном»; 716, «и даже не Мироном, а безликим временем»; (б) или наоборот: это не образ, это живая телка, и только у творца не хватило сил для последнего ее оживления: 726, «Мирон родил ее своей рукой, как корова рожает утробой»; 724, «как Прометей творил людей из глины, так Мирон — телку из меди»; 723, «я не живая, но ради своего родителя готова быть живой»; (а—б) сразу: 717, «душа ли это вложена в медное тело, или медное тело облекло душу?».

(4) И последнее, самое обобщенное — соотношение природы и искусства: природа в этой скульптуре — материал, искусство в ней — облик:

738, «коснись этой телки — почувствуешь природу, взгляни — почувствуешь искусство, подумай — поймешь, в чем их единство». От нехитрых острот мы постепенно поднялись до философских проблем. Читатель, вам не захотелось попробовать к этим двадцати восьми вариациям одного и того же парадокса приискать еще и двадцать девятую? Если да, то вы восприняли это стихотворение так, как воспринимал его античный читатель.

(Заметим: описания в эпиграмме нет, только впечатление. Опущена ли голова у телки, повернута ли, поднята ли, мы не знаем. Статуя не сохранилась, и ни одна из этих эпиграмм не поможет историкам искусства представить, как она выглядела. Считается, что греки мыслили пластическими образами. Может быть, но когда эти образы нужно было выразить словесно, греки мыслили риторическими фигурами. Так и здесь: образ — один, да и то не слишком ясный, а словесных конструкций вокруг него — двадцать восемь, одна другой контрастнее. Вот что такое настоящая риторика, царица словесных наук.)

Возьмем другой пример: эпиграмму о Дамиде, Пигрете и Клейторе. Это три брата, три охотника, добычу свою они ловят в трех стихиях, один — птиц, другой — зверей, третий — рыб, у всех для ловли одно орудие — сети, но пользуются они ими каждый по-своему; и вот они приносят свои сети и добычу богу, чтобы тот не оставлял их своей милостью и впредь. Как написать об этом тринадцатью различными способами? Антология предлагает стихотворения VI, 11—14, 16, 179—186 (заметьте, что иногда один и тот же автор писал по нескольку вариаций, как бы состязаясь сам с собой). Может быть, кому-нибудь будет интересно дать себе отчет, чем одна вариация отличается от другой.

Вот третий пример: сюжетная эпиграмма о том, как жрец Кибелы столкнулся в пещере со львом, ударил в бубен и так напугал льва, что тот убежал: VI, 217—220, четыре вариации. И так далее: при желании таких подборок можно найти немало. И читать греческую Антологию можно двояким способом. Если читателю интереснее поэты, чем стихотворения, — он раскроет указатель авторов и будет выборочно читать стихи Симонида, Леонида, Асклепиада, Мелеагра, Филодема, стараясь найти между стихами каждого поэта сходство и по нему составить представление об облике автора: часто это возможно (но не всегда). Если же читателю интереснее стихотворения, чем поэты, — пусть читает подряд, пробираясь между похожими друг на друга стихами и стараясь найти между ними разницу, ради которой они когда-то были написаны.

Всякое стихотворение кажется читателю чудом: жизнь встретилась с поэтом и внушила ему поэтическую мысль именно в данной неповторимой форме. Всякий поэт знает, что это не так: да, жизнь внушает мысль, но форма для этой мысли приходит та, которая давно стала традиционно-привычной для подобных мыслей. В цирке хороший фокусник показы-

вает людям чудеса, и публика аплодирует. А очень хороший фокусник после этого поворачивается к публике боком и демонстрирует разгадку своих чудес — скрытые резинки и припрятанные платки и шарики. Древнегреческие поэты были очень хорошими фокусниками: они не боялись открывать перед публикой лабораторию своих чудес. Особенно это видно на таких книгах, как Палатинская Антология.

P. S. *Греческие эпиграммы размером подлинника переводились на русский язык с начала XIX в. Три сборника под заглавием «Греческая эпиграмма» вышли в 1935, 1960 и 1993 гг. Цитируемые здесь переводы — из этого накопленного общими усилиями запаса. Эпиграммы в этих изданиях были расположены по отдельным авторам — согласно с романтическим убеждением, что творческая личность в поэзии — главное, а безличная жанровая традиция — не главное. Потом впервые было предпринято издание избранных эпиграмм Палатинской Антологии, сохраняющее тематический план оригинала; покамест оно так и не вышло. Предисловием к нему и должна была быть эта статья.*

АВСОНИЙ И ЕГО ВРЕМЯ

Авсоний — не знаменитое имя. Современный человек обычно знает из римской поэзии — кто по переводам, кто понаслышке — Вергилия, Горация, Овидия; во вторую очередь — лириков Катулла, Тибулла, Проперция, сатириков Марциала и Ювенала; до Авсония эти знания не доходят, о нем приходится наводить справки. Эти справки неизменно начинаются словами: «Поэт эпохи упадка Римской империи — IV в. н. э.»

«Поэт эпохи упадка» — это уже характеристика, задающая отношение к образу, о какой бы культуре ни говорилось. Во-первых, это отношение снисходительное: мы чувствуем себя наследниками всех эпох расцвета и мерим все иные эпохи не иначе как этой меркой, — предполагается, что все поэты других эпох ощущали эту свою неполноценность и страдали от нее. Во-вторых, это отношение сочувственное: кто обречен на гибель, тот обычно вызывает сочувствие, а иногда даже кажется, что из своей переходной эпохи он мог не только видеть былой расцвет собственной культуры, но и угадывать черты будущих культур, то есть в конечном счете — нашей.

Авсоний с таким представлением о себе не смог бы согласиться. Для своей эпохи, для IV в. н. э., у него нет ни одного худого слова и ни одной худой мысли. Время расцвета римской культуры для него не кончалось: он и его современники принадлежат к ней в такой же мере, как Вергилий и Овидий. Конечно, Вергилий и Овидий были первостроителями. Но ведь дом строится не ради стройки, дом строится для того, чтобы в нем жить. И Авсоний сознает себя в этом доме законным и рачительным хозяином, поддерживает в нем блеск и время от времени по-новому переставляет мебель. Никакой приближающейся гибели он не чувствует и эпоху свою переходной не считает. Все окружающие его ценности — вечные. Не нужно тревожиться из-за того, что сосед может оказаться жаден или развратен, что при дворе случаются смуты, а на войне — поражения: воспитанный человек этого просто не замечает и тем более не отмечает в своих стихах. Не нужно и воображать, будто по ту сторону этого мира существует иной, ради которого следует отрешиться от этого. Конечно, о таком мире говорят и Пифагор, и Платон, и святая церковь, и только памятуя о нем, можно правильно вести себя в жизни. Но все-таки жизнь свою мы живем в здешнем мире, его мы унаследовали прекрасным от наших отцов и таким же прекрасным должны оставить потомкам, а они нам скажут спасибо.

Чтобы понять и оценить такое мироощущение и те способы его выражения, которые находил Авсоний, нужно представить себе то время и ту среду, в которой он жил и работал.

1

Падение Римской империи — понятие растяжимое. Его относят и к религиозному кризису I в. н. э., когда явилось христианство, и к социальному кризису III в., когда рабство стало уступать место новым формам общественных отношений, и к национальному кризису V в., когда большая часть римского Запада оказалась заселена германцами. А конец его можно отнести и к XV в., когда пал Константинополь, и даже к XIX в., когда при Наполеоне перестала существовать Священная Римская империя, возрожденная когда-то Карлом Великим.

Но содержание понятия «падение Римской империи» вполне реально. Это действительно был самый большой исторический перелом в истории Европы. Она вступила в IV в. городской цивилизацией античности, а вышла из VI в. сельской цивилизацией средневековья. Это было главное; все остальное — и принятие Европой христианства, и подчинение варварскому владычеству, и то, что работники в полях стали считаться не рабами, а крепостными, — все это было лишь второстепенными подробностями. Важно было то, что путь развития, который нащупала для себя средиземноморская Европа на заре античности и по которому шла она тысячу лет, привел в тупик. Нужно было искать новый путь; а для этого нужно было сперва сделать несколько шагов назад, чтобы выйти из тупика. Эти несколько шагов и пришлись на три столетия — IV, V, VI века; они-то обычно и значатся в истории как «закат античной культуры».

Античность была городской цивилизацией, но античный город не был похож на современный. Это был не центр производства, а центр потребления. Производила деревня. Деревня могла обойтись без города, город без деревни не мог. В город сселялись люди, достаточно имущие для того, чтобы не жить трудами рук своих, а пользоваться тем, что производила деревня, — руками рабов (все реже), арендаторов (все чаще) или свободных крестьян, неважно, — пользоваться со всем материальным и духовным комфортом городского общежития. Конечно, вокруг них и их челяди в городах скапливались во множестве и ремесленники и торговцы, но большинство городского населения жило праздно. Досуг ценился как высшее благо свободного человека: именно здесь он чувствовал себя носителем культуры, физической и духовной. Физическую культуру в греческой половине империи представляли гимнасии (площадки спорта), в латинской — бани (клубы отдыха); духовную культуру — цирк и театр с их зрелищами, а для верхов — также и ученые светские разговоры и словесные упражнения. Авсоний был уроженцем и гражданином одного из таких городов — Бурдигалы в Галлии, нынешнего Бордо, — и любил его именно за это.

В классической античности такие города были самостоятельными и тратили силы на междоусобные войны. В поздней античности такие

города стали ячейками больших государств, бравших с них налоги и поддерживавших в них и между ними мир. Последним и самым большим из этих государств была Римская империя. Пять с лишним тысяч городов были рассеяны по ее пространству (небольшие, не крупнее нынешнего районного городка), а центром их сети был Рим. Самые видные из них, числом два десятка (начиная Римом и кончая Бурдигалой), воспеты Авсонием в цикле стихотворений «О знаменитых городах». Средства таких городов тратились теперь не на междоусобицы, а на поддержание центральной власти и на прокорм нетрудового городского населения: в одном Риме бесплатные пайки получала десятая часть горожан. Имущим гражданам («куриалам», из которых составлялись городские советы — «курии») становилось все труднее сводить концы с концами; нужны была императорские указы, чтобы они не бросали городов и не удалялись в поместья или на государственную службу. На рост налогов деревня отвечала сокращением производства, на давление центральной власти провинции отвечали попытками отпадения. В III в. социально-экономический кризис перерос в политический: за 50 лет сменилось свыше 20 императоров (не считая провинциальных узурпаторов), почти все они погибли насильственной смертью. Из кризиса империю вывели в начале IV в. императоры Диоклетиан и затем Константин, полностью реорганизовав ее и этим продлив ее существование на 200 лет. На эту полосу временной стабилизации и приходится долгая жизнь Авсония. Она заполняет собой весь IV век, начинаясь в первом его десятилетии и кончаясь в последнем.

Поздняя Римская империя — государство с властью централизованной и сакрализованной. Император был самодержавен и считался священным: сам он носил титул «августа», соправитель (наследник) его — титул «цезаря», к нему обращались «ваша святость» и «ваша вечность», перед ним преклоняли колени, его церемониальный выход в диадеме и пурпуре обставлялся с театральной пышностью. Все службы, связанные с императором, назывались «священными». Двор императора образовывали его «спутники» — одновременно и друзья, и чиновники, и слуги. Со звания такого «спутника» начинал свою неожиданную придворную карьеру и Авсоний. Избранные из этих «спутников» составляли императорский совет (консисторий), главным лицом в котором был «начальник ведомств», нечто вроде первого министра. Сами «ведомства» были организованы на военный лад, чиновники делились на «когорты», подробнейшая табель о рангах различала чины «знатнейшие», «сиятельные», «почтеннейшие», «светлейшие», «совершенные» и «превосходные». Низшие кадры вербовались из грамотного простонародья, высшие — из сенатского сословия: сенат продолжал существовать параллельно ведомственному аппарату, реальной власти он не имел, но пользовался огромным традиционным почетом — звание консулов, годичных председателей сената, считалось пределом общественной карье-

ры, и мы увидим, как этим званием будет гордиться Авсоний. Содержание этого гражданского войска тяжелым бременем лежало на податном населении.

Империя делилась на четыре префектуры, префектуры — на диэцесы, диэцесы — на небольшие провинции; гражданские их наместники назывались префектами, викариями, пресидами и т. д., военные наместники — комитами и дуксами (будущие «графы» и «герцоги»). Авсонию пришлось побывать «префектом Галлий» — под его началом были и собственно Галлия, и Испания, и Британия, а под началом его ближайших родственников — и северная Африка, и Иллирик. Город Рим управлялся особым «префектом Города»: среди занимавших эту должность были многие друзья Авсония. В провинциальных городах по-прежнему заседали курии (в стихах они иногда величаются «сенатами»), но лишь затем, чтобы куриалы круговой порукой обеспечивали поступление налогов. Северной границей империи были Рейн и Дунай, восточной — Евфрат и Сирийская пустыня, южной — Сахара, западной — океан. На всех границах она подвергалась натиску «варварских народов»: на Рейне — германцев, на Дунае — готов, на Евфрате — персов. Чтобы противостоять этому натиску, императоры обычно правили империей вдвоем: один — восточной половиной из Константинополя, другой — западной из Треверов (Трир) или Медиолана (Милан); Рим оставался «священным городом», куда император являлся лишь для праздников. Войско, пограничное и тыловое, достигало 600 тысяч, если не более; содержание его все больше истощало государство.

Единению империи служили не только материальные, но и духовные средства. Поздняя Римская империя была христианской. Вера городского простонародья восточного Средиземноморья стала верой императора и империи, из религии мучеников христианство превратилось в религию карьеристов. Христианство было удобно для императоров тремя особенностями. Во-первых, это была религия нетерпимости: этим она гораздо больше соответствовала духу императорского самодержавия, чем взаимотерпимые языческие религии. Во-вторых, это была религия проповедующая: этим она открывала больше возможностей воздействия на общество, чем другие, менее красноречивые. В-третьих, это была религия организованная: христианские общины поддерживали друг с другом связь, христианский клир складывался во все более отчетливую иерархию по городам, провинциям и диэцесам. Неудобством было то, что христиан было мало; но императорская поддержка решила дело, и к концу IV в. каждый добропорядочный гражданин считал себя христианином. Язычество держалось лишь в крестьянстве из-за его отсталости и в сенатской знати из-за ее высокомерия; а попытки языческой реакции (при Юлиане Отступнике в 361—363 гг., при узурпаторе Евгении в 392—394 гг.) остались безрезультатны. Неудобством было и то, что христианство раскалывалось на секты, раздираемые догматиче-

скими спорами; но и здесь императорское вмешательство помогло — под его давлением была выработана компромиссная редакция символа веры («никейская»), утвердившаяся как «правоверная», — по крайней мере, на западе империи. Авсоний, конечно, христианин, но к религиозным спорам он глубоко равнодушен. К концу IV в. союз между империей и церковью уже был тверд, и епископы в городах были не менее прочной, а часто даже более прочной опорой, чем гражданские и военные наместники. Но разрастающийся церковный штат образовывал уже третью нетрудовую армию, давившую собою общество.

Это напряжение оказалось непосильным. В IV в. империя еще держится, в V в. она сломится, в VI в. остатки античной городской цивилизации будут ассимилированы складывающейся сельской цивилизацией средневековья. В IV в. границы еще крепки, и императоры справляют триумфы в честь пограничных побед. В 376 г. открывается перед готами дунайская граница, и они опустошают Балканский полуостров, а потом Италию; в 406 г. открывается перед западными германцами рейнская граница, и франки, бургунды, вандалы, готы постепенно завладевают Галлией, Испанией, Африкой. В 410 г. Рим разграбят готы Алариха, в 455 г. — вандалы Гензериха. Военные силы империи покинут Запад, административная машина рухнет, церковь переключится на сотрудничество с германскими вождями. Римские императоры сделаются марионеточными фигурами в руках варварских военачальников и с 476 г. перестанут провозглашаться совсем. Константинопольские императоры в VI в. еще отобьют и воссоединят с империей Италию и северную Африку, но лишь на недолгие годы. После этого Западная Европа останется достоянием германских королей и латинских епископов: наступят «темные века» раннего средневековья.

Когда Авсоний умирал, до германских вторжений в Галлию оставалось каких-нибудь десять лет. Его внук сам их пережил и оставил о них скорбные воспоминания в стихах. Авсоний не думал о таком будущем. Более того, доживи он до этих лет, он мог бы не заметить готской оккупации Галлии точно так же, как при жизни не заметил готской оккупации Балкан. Даже если бы нашествие разорило его, ему бы пришлось лишь оживить в сознании другие заветы своей культуры — о довольстве малым, о независимости от мира и т. п. Культура у него была не в библиотеке на вилле, которую можно было разграбить, а в голове: он мог бы сказать, как древний мудрец: «все мое — при мне». Внук его не мог — потому что он не был, а Авсоний был человеком школы.

2

Школа была таким же средством, используемым империей для духовного единения распадающегося общества, как и христианская цер-

ковь. Не всегда эти два средства сосуществовали мирно: то и дело церковь к школе и школа к церкви относились с подозрением и осуждением. Но главное дело римской школы было то же самое: она учила разнородное население империи общему образу жизни и общему образу мыслей. Конечно, влияние школы было у́же: церковная проповедь обращалась к каждому человеку, будь то даже полуграмотный бедняк, школьные уроки захватывали лишь тех, у кого хватало средств и времени получить образование. Зато влияние школы было глубже: проповедь учила дорожить вечной жизнью, школа объясняла систему ценностей здешней, земной жизни — давала тот общий язык культуры, который необходим людям для взаимопонимания. Образованием определялась принадлежность человека к высшему привилегированному слою общества: ученый-вольноотпущенник (таких было много) чувствовал себя выше главнокомандующего, выбившегося из неученых солдат, а потомок галлов ритор Авсоний — выше недоучки из чистокровных римлян.

Высшей ценностью в системе ценностей античной школы и античной культуры было слово; высшим умением — красноречие. Не раз в последующие века поздняя античная культура подвергалась жестокому осуждению за этот, как казалось потомкам, культ показного суесловия. Это осуждение несправедливо. Для грека и римлянина слово всегда было едино с мыслью, а мысль — с делом. Романтику, утверждающему, что «мысль изреченная есть ложь», античный человек ответил бы: если мысль не может найти точного выражения в ясном слове, значит, это — неясная мысль, то есть — плохая мысль. Если человек хорошо говорит — стало быть, он ясно мыслит; если человек ясно мыслит — стало быть, он правильно отличает добро от зла; хорошее слово есть даже более верный признак добродетельного человека, чем хорошее дело, потому что хорошему делу могут помешать обстоятельства, а хорошему слову не может помешать ничто.

Слово ценилось античностью потому, что оно позволяло человеку свободному и досужему полностью раскрыть свою общечеловеческую природу и в этом почувствовать свою связь с другими такими же членами общества. Поэтому именно вокруг словесности, вокруг слова как средства общения и взаимопонимания строилась вся образовательная программа античной школы. Никакие специальные знания в эту программу не входили — ведь специализация не сближает, а разобщает людей. Арифметика в начальной школе, история и география в средней, право и философия в высшей — все это входило в круг образования лишь теми начатками, которые были достаточны для повседневной жизни да для того, чтобы читать и понимать классическую литературу. Для всего остального — например, строительного искусства, медицины или углубленного изучения той же философии и права — специальных школ не было, здесь каждый учился у кого хотел и как хотел.

Начальной школой была школа «литератора», средней — школа «грамматика», высшей — школа «ритора»: первая учила простой грамоте, вторая — пассивному владению словом, т. е. чтению авторов, третья — активному владению словом, т. е. сочинению речей и других словесных упражнений. Начальная школа была практически общедоступна, плата «литератору» была не больше, чем плотнику или каменщику (зато и уважения к нему было не больше); средняя школа была дороже вчетверо, высшая — впятеро, и здесь могли учиться лишь люди состоятельные, из семей не ниже куриальских. И чтение, и сочинение практиковалось, по крайней мере в идеале, и на греческом и на латинском языках: среди преподавателей Бордо, которым посвящал свои стихи Авсоний, мы находим и греческих и латинских грамматиков и риторов. Изучение греческого языка в латинской части империи уже приходило в упадок: в послании к внуку Авсоний признается, что ему редко доводилось перечитывать греческих поэтов, читанных на школьной скамье. Однако греческим языком он владеет и даже пишет на нем маленькие стихотворения.

Грамматическая школа имела уклон более научный, риторическая — более художественный. У грамматика занимались чтением и комментированием классических писателей, прежде всего — великой четверки: Вергилия, Теренция, Саллюстия, Цицерона; комментарии относились к языку, стилю, источникам, к реалиям мифологическим, историческим, географическим, бытовым, к морально-философскому истолкованию произведений: иногда они разрастались в обширные исследования. У ритора занимались, во-первых, теорией красноречия (учение о подаче материала и аргументации; учение о расположении материала во вступлении, изложении, обсуждении, заключении; учение о трех стилях речи и о трех средствах возвышения стиля — отборе слов, сочетании слов и фигурах слов; учение о запоминании и исполнении речи), во-вторых, разбором образцов для подражания (прежде всего, речей Цицерона) и, в-третьих, ораторскими упражнениями — «декламациями» на задаваемые темы (двенадцать видов подготовительных «прогимнасм» и два основных вида — совещательная «свазория» и судебная «контроверсия»). Грамматики и риторы относились друг к другу с некоторой ревностью, но в целом жили мирно и сознавали, что делают общее взаимодополняющее дело.

Вся эта программа словесного образования, и теоретического и практического, на первый взгляд кажется совершенно оторванной от жизни. Но это не так. В теоретическом плане они обеспечивали то единство (хотя бы на самом элементарном уровне) идейных взглядов и художественных вкусов, без которого невозможно никакое общество. И ученый богач, и полуграмотный обыватель одинаково чтили как образец красоты «Энеиду» Вергилия: один видел в ней впятеро больше, чем другой, но не отвергал ничего из того, что видел другой, а это очень

важно. В практическом же плане риторическое образование было необходимо для государственной службы. Мы видели, каким бюрократическим аппаратом держалась империя; чтобы этот аппарат себя оправдывал, нужно было, чтобы и отчеты, поступающие снизу, и директивы, поступающие сверху, были ясны и выразительны; а для этого нужно было, чтобы чиновники всех инстанций хорошо владели словом. Поэтому не приходится удивляться, что государственная власть относилась к школьному делу очень внимательно. Грамматики и риторы были освобождены от налогов и повинностей (это много значило), в каждом городе несколько школ содержалось на общественный счет, императорские чиновники следили не только за благонравием школяров, но и за их успехами, намечая лучших для государственной службы.

Отношение христианской церкви к римской школе было (казалось бы, неожиданно) терпимым. Христианство было религией Писания, церкви нужны были грамотные и образованные люди, сочинение проповедей требовало знания риторики, а все это давала школа. Конечно, тревожило то, что в школе читались языческие писатели и в каждой строке поминались языческие боги; но эти мифологические образы и для самих язычников давно уже стали лишь привычными декоративными фигурами: Юпитер, которого чтил философ и которому приносил жертву гражданин, имел мало общего с Юпитером, о чьих любовных похождениях рассказывал поэт. Христианство об этом помнило, и христианин IV в., сочиняя стихи, пользовался в них всем арсеналом мифологии с таким же легким сердцем, как христианин XVII в. Поэтому не нужно удивляться (как удивлялись романтически прямолинейные филологи прошлого), что Авсоний мог одинаково патетично писать и «Пасхальную молитву» и «Распятого Купидона». Разумеется, Авсоний был христианином, как всякий лояльный гражданин, однако не чувствовал никакой потребности каждое свое поэтическое высказывание сопровождать исповеданием символа веры.

Пока держалась империя, держалась и риторическая школа; а пока держалась риторическая школа, на нее опиралась вся литература этого времени, и особенно — поэзия.

Стихотворство не входило в программу риторических упражнений: античность помнила, что «ораторами делаются, а поэтами рождаются». Но, конечно, в школьной обстановке культа слова любая попытка сочинять стихи могла только приветствоваться. Умение владеть стихом было такой же приметой образованного человека, как, скажем, умение писать письма, и поэтому поздняя античность оставила нам не только великое множество писем (отменно изящных и отменно бессодержательных), но и великое множество стихов. Большинство этих стихов анонимны. Над некоторыми сохранились имена авторов, но обычно они нам ничего не говорят. Но среди этих безымянных и безликих авторов, чьи произведения определяют в совокупности картину эпохи, все же выделяются не-

сколько фигур, которые нам хочется назвать личностями, — потому ли, что в их произведениях можно угадать индивидуальные сочетания тематических и стилистических вкусов и предпочтений, потому ли просто, что они прямо сообщают в стихах что-то о своей жизни и своем характере. В четырех поколениях между серединой IV в. и началом VI в. таковы Авсоний, Клавдиан, Рутилий Намациан, Аполлинарий Сидоний, Драконтий, Боэтий. И среди них не только самый старший, но и едва ли не самый интересный — Авсоний.

3

Авсоний был порождением этой риторической школы и связал с нею всю свою жизнь. Ему выпала счастливая судьба: он прошел дорогу, открытую в римском обществе для ритора, от первых шагов до самых верхов. Это испытание счастьем он выдержал — карьера не изменила его характера, он настолько постоянен в своем душевном складе, что по его стихам часто невозможно определить, когда они написаны: в преподавательской молодости, на придворной службе или на покое в поместье. Он всюду сумел остаться верен своему благодушному образу.

Его жизнь мы знаем лучше, чем жизнь многих гораздо более значительных античных писателей. Это потому, что Авсоний много и охотно писал о самом себе и своих близких — как в стихах, так и в предисловиях и пояснениях к ним. Отчего возникла у него такая склонность, — это тоже очень любопытно; но об этом речь будет дальше.

Авсоний родился около 310 г. в Бурдигале (Бордо), в галльской провинции Аквитании. Отец и мать его были богатыми людьми, располагали наследственными поместьями, т. е. принадлежали к сословию куриалов: отец был членом курии даже не в одном, а в двух городах. По происхождению они были галлами, но Галлия давно романизировалась, даже крестьянство перешло с местного кельтского языка на латинский, а галльская знать давно уже приобщилась к греко-латинской культуре самого высокого качества. Гуманитарные интересы в семье Авсония сложились уже в предыдущих поколениях: отец поэта Юлий Авсоний был известным врачом, а дядя поэта по матери Эмилий Магн Арборий — преподавателем риторики с такой хорошей репутацией, что император Константин пригласил его из Галлии в Константинополь наставником своему сыну.

Окружение молодого Авсония описано им самим в двух больших циклах эпитафий — «О родных» и «О преподавателях Бурдигалы». Перед нами большая патриархальная семья с разветвленными родственными связями и развитая школа, в которой среди преподавателей были более и менее талантливые, более и менее удачливые, часто соперничающие, но обычно понимающие друг друга. Здесь Авсоний прошел все сло-

весные науки и около 334 г. сам приступил к преподаванию — сперва грамматики, потом риторики. Ему приходилось выступать и практическим оратором (в суде), но по складу характера он решительно предпочитал камерную обстановку школьных занятий, где вникали в тонкости смысла классиков и щеголяли риторическими декламациями на вымышленные темы.

Преподавание в Бурдигале продолжалось тридцать лет — с 334 по 364 гг. Весь этот длинный промежуток Авсониевой жизни для нас почти пуст. В империи несколько раз менялась власть, смуты по этому поводу захлестывали и Галлию, на рейнской границе Юлиан (будущий император Юлиан Отступник) вел войны с германцами, но в школах Бурдигалы этим не интересовались. Круг общения Авсония в эти годы рисуется все теми же стихами «О преподавателях Бурдигалы»; быт его — стихами цикла «Круглый день». Правда, быт в «Круглом дне» не столько реальный, сколько идеальный: изображен только досуг, столь дорогой античному человеку, занятий нет, и мы даже не уверены, преподавал ли Авсоний в это время еще в школе в Бурдигале или уже во дворце в Треверах. Жену себе Авсоний взял в том же кругу провинциальной знати. Она родила ему троих детей, старший ребенок умер в младенчестве, а второй сын Гесперий и потом муж дочери Талассий стали самыми близкими Авсонию людьми до последних лет. Жена его скончалась молодой, лет через десять после свадьбы, потом Авсоний помянул ее одним из самых нежных стихотворений «О родных». В эти бурдигальские годы Авсоний начинает писать стихи: к этому времени относится стихотворение на смерть сына-первенца и, по-видимому, значительная часть эпиграмм (некоторые из них посвящены жене). Можно думать, что как образцы для школьных упражнений в это время было написано и большинство стихотворений, составивших потом сборник «Эклоги».

Авсонию было лет пятьдесят пять, когда судьба его круто изменилась. В 364 г. власть над Западом получил император Валентиниан II. Главной его заботой был отпор германцам на рейнской границе, главной резиденцией — Треверы (Трир) в северной Галлии на реке Мозелле. У Валентиниана рос сын и наследник Грациан; преподавательская слава Авсония уже разошлась по всей Галлии, и император пригласил его в Треверы воспитателем Грациана. Провинциальный словесник вдруг оказался при дворе, больше напоминавшем военный лагерь. Император «ненавидел всех хорошо одетых, образованных, богатых и знатных» (мрачно замечал историк Аммиан Марцеллин); найти с ним общий язык было нелегко. Авсоний это сумел: риторика научила его обращаться с людьми. Воспитателем он пробыл десять лет, Грациана обучил и грамматике и риторике, от императора получил придворный чин «спутника», от сената чин «квестора».

Как кажется, Валентиниан имел намерение поручить Авсонию и стихотворное прославление своих германских побед: в 368 г. он взял и Авсония и малолетнего Грациана сопровождать себя в зарейнском походе. Но Авсонию удалось убедить императора, что его призвание — не панегирики, а развлекательные стихи: в этой поездке он написал для забавы двора два изощренных стихотворения — ученый «Гриф о числе три» (по поводу вопроса, сколько чаш следует пить на пиру) и «Свадебный центон» с традиционно-непристойной концовкой, весь составленный из полустиший пристойнейшего из поэтов — Вергилия. Этим приемом он не только продемонстрировал свою эрудицию, но и уклонился от опасного соперничества с императором, который собирался и сам писать эпиталамий на ту же свадьбу. Написать лучше императора было рискованно, написать хуже, вероятно, было очень трудно; а тут Авсоний мог сказать: «Если получилось лучше — это вина Вергилия, а не моя». В награду Авсоний получил из добычи германскую пленницу Биссулу, про которую написал несколько маленьких стихотворений; а возвращаясь из похода в Треверы (уже отдельно от двора), он описал свое плавание по Мозелю в большом стихотворении «Мозелла» — самом известном своем произведении.

В 375 г. Валентиниан умер, императором стал воспитанник Авсония Грациан. Ему было 16 лет, государственными делами он не интересовался, а увлекался охотой и верховой ездой. Но воспитание кончилось, начались награды. Из придворного развлекателя Авсоний сразу стал одним из первых лиц при дворе; его друзьями и адресатами посвящений его стихов делаются крупнейшие должностные лица в государстве — Флавий Сиагрий, Дрепаний Пакат, Григорий Прокул, Петроний Проб. К сожалению, все эти фигуры остаются для нас безликими, кроме разве что римского сенатора-оппозиционера Симмаха, лучшего прозаика своего времени. Сам Авсоний назначается префектом Галлий, его дряхлый отец — викарием Иллирика, зять — проконсулом Африки, сын — верховным наместником Италии, Иллирика и Африки, племянник — начальником императорских имуществ. В течение четырех лет половина империи фактически была уделом Авсониева семейства; к чести римского административного аппарата, она почти не почувствовала над собой этой дилетантской власти. Венцом Авсониева величия было звание консула — самое почетное (и самое безвластное) во всей имперской иерархии. 70-летний Авсоний получил его в 379 г., сочинил по этому случаю две или три молитвы в стихах, составил «Летопись» всех римских консулов от начала республики до собственного года и произнес «Благодарственную речь» императору Грациану, полную самых гиперболических славословий.

Несколько лет после этого он делит время между треверским двором и своими имениями в окрестностях Бурдигалы. В 383 г. при воен-

ном перевороте погибает император Грациан: после этого Авсоний окончательно удаляется на покой. Тщеславие его было удовлетворено с избытком, к интригам он вкуса не имел, со всеми поддерживал добрые отношения, неустанно благодарил в стихах судьбу за свою счастливую долю и смотрел на мир благодушными глазами по заслугам награжденного человека.

В своих аквитанских имениях (довольно скромных по тогдашним меркам) он живет дачником — городские заботы и сельское хозяйство для него одинаково докучны. Впервые в жизни обретя вожделенный досуг, он пишет очень много стихов. Он подводит итог прошлому в мемуарных циклах «О родных» и «О преподавателях», дорабатывает и дополняет свои старые эклоги и эпиграммы, сочиняет в том же духе давних школьных упражнений новые циклы: «Эпитафии героям Троянской войны», «О двенадцати цезарях» с продолжением, «О знаменитых городах», «Технопегнии», «Действо семи мудрецов». Он хозяйственно группирует старые и новые стихи в сборнички, снабжает их предисловиями и посвящениями, рассылает друзьям. О читателях он не думает, он пишет только для своих знакомых, он — принципиальный дилетант. Но в античной рукописной культуре ничто интересное не может быть скрыто от публики: любопытствующие переписывают Авсониевы стихи у его друзей, дают переписывать своим друзьям, слава о них расходится все шире, и наконец сам император Феодосий побуждает Авсония в его уединении собрать и издать полный свод его стихов. И старый поэт охотно повинуется.

Здесь, на покое у него намечается новый круг знакомых: соседи по аквитанским поместьям, которым он пишет стихотворные послания — самые живые из его поздних произведений. Это, главным образом, трое: Аксий Павел, тоже ритор и поэт-любитель; Феон, закоренелый сельский хозяин, над которым Авсоний добродушно подсмеивается; и, наконец, Понтий Павлин, молодой поэт, любимый ученик Авсония, вместе с ним когда-то служивший при Грациане. Этот Павлин принес старому учителю огорчение, омрачившее последние годы Авсония. Павлин был христианином нового склада — экстремистом: христианство означало для него переоценку всех традиционных ценностей, уход от мира, монашество, священнослужительство; после смерти он будет причтен к святым. Авсонию такой склад ума был совершенно непонятен: для него христианство венчало привычную культуру, а не отменяло ее. Когда Павлин уехал искать уединения из Аквитании в Испанию, Авсоний посылает ему вслед послание за посланием, одно другого трогательнее, и годами тщетно ждет ответа. Но связь между провинциями была трудна, письма не доходили до Павлина. Когда он наконец их получил, то ответил Авсонию пространным стихотворным же посланием с подробным исповеданием своего нового миросозерцания. Дошло ли это ответное послание до Авсония, мы не знаем. Около 394 г. старый ритор умер.

4

Авсоний пришел в поэзию на готовое. Он твердо знал: все, что можно сказать, уже сказано наилучшим образом поэтами-классиками, и теперь осталось только использовать их удачи, комбинировать их находки, доводить до предела их приемы. Поздняя культура античности, к которой он принадлежал, с редкой остротой чувствовала то, что поздняя культура нового времени назовет «чужим словом»: нет на свете слов, созданных только для данного предмета, все слова у поэта — уже побывавшие в употреблении. Но для Авсония это не трагедия (как было бы для поэта-романтика) и не привилегия (как было бы для поэта-эпигона) — для него это стимул к большой и ответственной работе. Пусть все жанры, в которых он работал, — несерьезные, пустяковые; но работал он в полную меру своих сил, небрежность его была притворной, и следы многочисленных переработок им своих стихов остались даже в дошедших до нас поздних копиях.

Пусть все слова поэта уже побывали в употреблении и сохранили следы прежних применений — не нужно стесняться этих следов, наоборот, нужно использовать их так, чтобы и они работали на новую цель. Одно из самых прославленных (не лучшей славой) произведений Авсония — это «Свадебный центон» из полустиший Вергилия. Весь эффект его состоит в том, что смысл полустишия в новом контексте воспринимается на фоне смысла его в старом контексте. Вначале, в описании пира, старые контексты чинно подпирают своим авторитетом новые контексты, а в конце, в описании дефлорации, они вступают с новыми в такой контраст, что читатель не знает, смеяться ему или негодовать. Было бы, конечно, лишь красивым преувеличением сказать, будто вся поэзия Авсония — это сплошной исполинский центон. Конечно, его стихи густо насыщены оборотами, заимствованными из поэтов-классиков, но не гуще, чем у других поздних латинских поэтов. Зато можно не сомневаться: если у другого поэта такая реминисценция могла быть случайной, невольной (в конце концов, круг словосочетаний, пригодных для такого-то места в стихе, всегда ограничен), то у Авсония, знавшего все строки Вергилия наперечет, случайность исключена. И если у него в «Круглом дне» хозяин будит сонного раба горациевскими стихами из высокой мифологической сцены, а в панегирической эпиграмме 29 о статуе Валентиниана II (брата Грациана) говорится вергилиевскими словами, сказанными о статуе Приапа, — то это, конечно, сознательный художественный расчет.

Комбинировать жанры прежних поэтов в новые сочетания Авсоний любил меньше. Соединение школьной афористики с драматической формой мы находим в «Действе семи мудрецов», соединение школьной дидактики с описательной поэзией — в «Знаменитых городах» (стихи о них написаны по книгам — сам Авсоний, мы знаем, всю жизнь не

покидал Галлии), соединение описательной поэзии с панегириком (уже почти традиционное) — в «Мозелле». Такие жанровые эксперименты грозили увести на слишком новый путь, а Авсоний предпочитал старые. Зато доводить каждый из традиционных приемов до предела — к этому он был всегда готов. Решив написать стихи памяти родственников, он не останавливается, пока не перебирает их всех до одного; то же и в стихах памяти преподавателей, то же и в эпитафиях героям Троянской войны, и в стихах о римских императорах и т. д. Такое тиражирование достигается тем, что Авсоний в каждом цикле берет за основу несколько устойчивых мотивов и соединяет их в разные сочетания: неповторимое соединение повторяющихся элементов каждый раз дает новый образ. Примеры этому мы скоро увидим.

Авсоний получил в наследство от предков богатый арсенал поэтических средств — и он чувствовал себя обязанным упражнять орудия этого арсенала на трудном, достойно сопротивляющемся материале. Он ищет его уверенно и настойчиво. Ярче всего это бросается в глаза в его экспериментах над стихом. Здесь его путь — гиперболизация приемов. У Гомера грамматики когда-то нашли случайную строчку, в которой первое слово было односложным, второе двусложным и так далее, до пятисложного. Им это показалось занятным, и они ее назвали «ропалической» — расширяющейся, «как палица». Авсоний написал такими — очень трудными — ропалическими строчками целую стихотворную молитву, и сама скованность формы придала ей редкую напряженность и силу выражения:

Бог	Отец,	податель	бессмертного	существованья,
Слух	склони	к чистоте	неусыпных	молитвословий,
Будь	ввыси	милосерд	к взываниям	смиренномудрых.
Дай,	Христе,	образец	стремлению	недостижимый,
Царь	благой,	живитель	усердия	христоревнивцев,
Ты,	Отца	ипостась	высокая	в миродержавстве.
Дух	Святой,	доверши	трехстолпное	всеустроенье,
Дай	Христа	в небеси	совокупно	восславословить,
Нас	мольбы	возносить	побуждая	неутомимо.
Ночь	взожжет	пламена,	светлейшие	лампадоносных,
Ночь	зарю	породит	неложную	боголюбивым, —
Ночь,	светил	в вышине	блюдущая	круговороты...

У Вергилия был гексаметрический стих о буре на море, для выразительности кончавшийся, вопреки правилам, односложным словом: «...вздыбилась вслед крутая гора вод». Авсоний написал такими строчками целую книгу стихов — «Технопегнии», «шутки ремесла». Здесь ни к какой выразительности и силе он не стремился, зато перебрал для

концовок стиха едва ли не все мыслимые односложные существительные — их в латинском языке очень немного:

Ты, искусство, соперник богов, наставник людских дел!
Будь в угождение другу, моим легковесным строкам вождь!
Строг закон, предписавший несвойственный этим стихам склад,
Но пред твоим судом я верю, что будет поэт прав, —
Ежели шутка уместна — и в шутке бывает порой толк.

Но эти броские эксперименты были не самые интересные. Интереснее было, когда он пошел по такому же пути наибольшего сопротивления не в области стиха, а в области тематики.

Современный читатель удивляется обилию стихотворных пересказов малопоэтического материала у Авсония — таких, какие собраны в «Книге эклог»: «О сроке жизни всего живого», «О делении фунта», «О расчете своевременного деторождения», «Сколько дней в каждом месяце», «На какие числа месяцев приходятся ноны и иды», «Сколько дней между солнцестояниями и равноденствиями», «О двенадцати подвигах Геркулеса», «О четырех всегреческих играх», «Где они справлялась», «Кто их учредил», «Кто в них поминался»...

Конечно, все эти безделки — школьного происхождения: их исток — простейшая форма всякой дидактической поэзии, школьные «запоминательные стихи», дошедшие до XX в. в перечнях латинских исключений из правил или русских слов через «ять». Сочинялись они не для практического употребления — запомнить 12 месяцев просто так было, разумеется, легче, чем по стихам Авсония, — но художественный принцип здесь был общий. Однако любовь к ним Авсония объясняется не только нежной привязанностью к школьной работе. Просто Авсоний сумел разглядеть в этом самом убогом стихотворном жанре такие трудности, преодоление которых представляло художественный интерес для поэта, а для экспериментатора-поэта — тем более.

Дело в том, что в стихосложении не всякое слово можно уложить в стихотворную строку: так, слова, в которых один краткий слог лежит между двумя долгими, не могут улечься в античный гексаметр. Таково, например, было имя императора Домициана; именно поэтому Авсонию было интересно сочинить целых три стихотворения с перечислением двенадцати цезарей, чтобы ни разу не назвать в них Домициана по имени, а только описательно: «брат Тита», «лысый Нерон». В этом и была прелесть стихов-перечней для поэта-экспериментатора: в них нужно было во что бы то ни стало назвать то-то и то-то, что никак не ложилось или почти не ложилось в стих. В стихах на вольную тему это можно было обойти, заменив какой-нибудь мотив, а здесь — никак: пусть «дважды два четыре» очень неудобно сказать в стихе, но нельзя ради удобства сказать вместо этого «дважды два пять». А чем труднее формальная

задача, тем лучше стихи, — эта истина была незыблемой для Авсония, как и для любого античного поэта.

Вот пример. Друг прислал к Авсониеву столу тридцать устриц; Авсоний в ответ (в послании 15) воспевает это число сперва в гексаметрах:

Десять поставь Герионов подряд и сочти все тела их,
Трижды возьми столько лет, сколько греки сражались под Троей,
Трижды количество лун, Эолиде отмеренных Солнцем,
Ночи, сколько их есть меж старой и новой Луною,
Дни, что проводит Титан в каждом доме небесного круга,
Годы, в какие Фенон свой путь совершает далекий,
Сроки, какие даны для служенья вестальскому чину,
Время, которое пробыл царем дарданийский потомок,
Шесть десятых числа сыновей у владыки Приама,
Дважды число мужей, амфрисийские службы блюдущих,
Весь приплод альбанской свиньи под дубовою сенью,
Столько ассов, сколько их есть в девяноста триентах,
Столько коней, наконец, сколько нужно вазатской телеге, —

а потом в фалекиях:

Пятью шесть перемножь иль трижды десять,
Иль сложи дважды пять и дважды десять,
Иль четырежды шесть и тройку с тройкой,
Иль четырежды семь и полчетверки,
Или две и еще одну десятку,
Или дюжину взять и дважды девять,
Восемь раз по четыре минус двойка,
Или дважды тринадцать плюс четыре,
Или восемь, да семь, да шесть, да девять,
Или взять дважды семь да дважды восемь,
Или (ладно, не буду больше путать!)
Тридцать штук, единица к единице.

И вот здесь-то, в поисках трудностей, и произошло главное открытие Авсония, резко отделившее его — по крайней мере в глазах нового времени — от всех его соседей по поздней античности: он ввел в стихи автобиографический и бытовой материал. Что общего у его стихов о себе, о родных, об учителях и коллегах, о своем имении, о своем времяпровождении — с теми стихами-перечнями, о которых была речь? Только одно: и в тех и в других мотивы содержания были заданы во что бы то ни стало. Если Авсоний пишет о родственнике или друге, то он должен совершенно точно назвать и его имя, и степень родства, и общественное положение, и ступени карьеры; если он пишет о своем имении, то он не может произвольно изменить ни его названия, ни его площади, ни его разделения на пашню, луг и лес и т. д. Античность издавна ценила в «стихах на слу-

чай» умение точно и исчерпывающе сказать все, что относится к «случаю», и не сказать ничего больше. Именно таковы были эпиграммы первого классика этого жанра — Симонида Кеосского (V в. до н. э.): «Был Диофонт, сын Филона, победен на Истме и в Дельфах // В быстром беге, прыжке, диске, копье и борьбе» — и все («Палатинская антология», XVI, 3). Как трудно это давалось, виднее всего по периферийному поэтическому жанру — по эпитафиям: не тем, которые писались о вымышленных лицах и включались в антологии, а тем, которые вырезались на камнях над настоящими покойниками и должны были включать и имя, и возраст, и названия должностей. Неумелые сочинители вставляли эти сведения в традиционные формулы эпитафий механически, коверкая размер, а умелые выражались описательно, в обход стереотипов. Вот эта трудность, досадная для стиховых ремесленников, и привлекла внимание Авсония к домашней тематике наряду с дидактической тематикой запоминательных стихов.

В самом деле, легко видеть, что и «О родных», и «О преподавателях», и «Памяти отца» — это стихи, развивающие жанр эпитафии. От эпитафии — все основные мотивы в них. Так, в 30 стихотворениях «О родных» 26 раз упоминается, хотя бы сокращенно, имя усопшего (хотя оно и так полностью выписано в заглавии), 20 раз — его возраст при смерти, 12 раз — его профессия (фактически это сообщается о каждом взрослом мужчине, все остальные — это женщины и дети), 18 раз — черты его характера, 27 раз — доброе слово прощания. Самая трогательная часть стихотворения, концовка, — и та в половине случаев построена лишь по четырем стереотипным схемам: «пусть моя песня долетит к тебе» (стих. 3, 17, 19, 21, 30), «ты мне был ближе, чем значился по родству» (6, 25, 28), «ты, верно, на том свете сам знаешь, как мы тебя любим» (4, 8, 25, 29) и «узнай на том свете, что здесь у нас все благополучно» (9, 22). Все остальные мотивы стихов «О родных» появляются в них лишь изредка и несистематично.

Валерий Латин Евромий, муж моей дочери

Славного рода краса, тягчайшая сердцу утрата,
    В сонме юных мужей избранный мною в зятья,
Ты, Евромий, угас предо мною в цветущие годы —
    У материнской груди сын твой не помнит отца!
Отпрыск знатной семьи, ты встал и дальше и выше
    Предков, от коих ведешь происхожденье свое, —
Светел лицом, дарованьями добр, красноречьем обилен,
    В каждом деле силен, верный товарищ во всем,
Ты и префектом себя показал, и наместником края,
    Где иллирийцы живут, и опекая казну.
Рок тебе жизнь сократил, но славы тебе не убавил:
    Дух твой — зрел и высок, смерть твоя — горе для всех.

Павлин, муж моей племянницы

Все, кто ценит в других ровный нрав и веселую душу,
Сердце, в котором живет верная к ближним любовь, —
Пусть со мною придет почтить Павлинову память
И оросить его прах проливнем дружеских слез.
Ты мне ровесник, Павлин, ты дочь сестры моей милой
Замуж взял за себя, ты мне едва ли не зять.
Из Аквитании род твоей матери, а из вазатов —
Род твоего отца, властный в делах городских.
Сам ты при галльском префекте служил начальником свитков,
После расчеты сводил в щедрой Ливийской земле,
И за такие заслуги тебе Тарракон иберийский
Сам над собой предложил, как сонаместнику, власть.
Ты свою тещу почитал, как мать — тебя ли мне зятем
Звать, когда для меня был ты как истинный сын?
Верный друг, ты меж верных друзей всю жизнь свою прожил
И восемнадцать раз четырехлетья справлял.

Новшество Авсония было только одно, но важное: он подает содержание своих поминальных слов не так, как в эпитафиях, от третьего или от первого лица (разве что в эпицедии отцу), а от второго, в виде обращения к покойнику, и этим вносит лирическую, эмоциональную интонацию. Когда через полторы тысячи лет после Авсония в Европе наступило время романтизма и эпитафии перестали сочиняться, то комбинаторика мотивов в его стихах стала менее ощутима, а игра эмоций сохранила силу воздействия. Современники Авсония с их риторическим воспитанием, читая стихотворение Авсония «Памяти отца», могли следить и профессионально ценить, с какой точностью здесь перечисляются и род отца, и декурионская служба, и родственники, и их общественное положение, и прожитый возраст. А романтики с их антириторическим пафосом предпочитали смотреть, с какой теплотой, проникновенностью, сыновней приязнью рисуется здесь человеческий образ. Твердо постановив, что цель поэзии — «самовыражение», они радостно увидели в Авсонии автора, умеющего открыто и искренне писать о себе, о своей жизни, о своих впечатлениях и чувствах.

Отсюда любопытная двойственность в отношении ученых и критиков XIX в. к поэзии Авсония. Традиционную риторику XIX век романтически отвергал и позднюю латинскую поэзию считал «упадком». Но для Авсония он делал частичное исключение. Образ этого поэта двоился. С одной стороны, это оказывался первый поэт нового времени, первый «французский» поэт, первый «буржуазный» поэт, т. е. домашний, уютный и человечный; с другой же стороны, ему вменялось в вину, что он слишком портил эти свои хорошие качества неумеренным пристрастием к пустым риторическим фокусам. Такое противопоставление «хорошего» и «плохого» Авсония — общее место во всех книгах о ла-

тинской литературе. Что на самом деле риторика была не порчей, а почвой для авсониевского «разговора о себе», столь дорогого для читателя живой теплотой интонации, а для историка богатством культурно-бытовых подробностей, — это стало понятно лишь в наши дни.

Пусть такое объяснение не покажется формалистичным. Конечно, в своем интересе к личному миру, личной жизни, личным чувствам Авсоний созвучен многим писателям своего века. Автобиографические речи писал его греческий сверстник ритор Либаний; «Исповедь» написал годившийся ему в сыновья Августин. Но для Либания это был результат размышлений о языческой Фортуне, направлявшей его жизнь извне, а для Августина — предстояние перед христианским Господом с внутренним ответом за свою обращенную душу. С автобиографичностью Авсония это несопоставимо. Когда внук Авсония Павлин из Пеллы неумело написал стихотворную автобиографию, он озаглавил ее «Благодарение» — «Евхаристик», потому что вся его нелегкая жизнь здесь — лишь предмет Господней заботы. Представить себе такую автобиографию под пером Авсония-деда невозможно. Это не только разная жизнь, но и разное отношение к жизни.

5

Кроме семейной любви, у Авсония есть еще одна тема, которая показалась близка читателям нового времени. Это природа. Из всех сочинений Авсония в книгах по истории литературы выделяется для похвалы одно: «Мозелла», описательно-панегирическая поэма о реке Мозель в нынешней левобережной Германии. Конечно, здесь сыграли роль и внелитературные обстоятельства. Описанной оказалась река не южной, а центральной Европы, т. е. пейзаж, более знакомый и близкий французским и германским критикам: для большинства латинских читателей Мозель был северной экзотикой, для западноевропейских же читателей — знакомым бытом. Кроме того, начало поэмы напоминало критикам тот жанр, с которого начался европейский романтизм, — сентиментальное путешествие. (Хотя сходство здесь совершенно мнимое: о путешествии говорится только во вступительной части, а далее следует лишь как бы одномоментный монолог при выходе поэта на Мозеллу.)

На самом деле и это — действительно превосходное — произведение целиком вырастает из риторической культуры Авсония. Только риторика выступает здесь не стимулом к освоению нового поэтического материала, а в более привычной своей роли — как средство организации материала уже имеющегося. Мы видели, что поэзия Авсония началась со школьных стихов-перечней: знаки зодиака, подвиги Геркулеса, общегреческие игры. Такие же перечни, перестроившись из малой поэтической формы в большую, стали основой «Мозеллы», а организация их

материала переросла в организацию художественного мира всей поздней античной поэзии.

«Мозелла» — это поэма описаний и каталогов. Две основные части ее — это каталог рыб в Мозелле с их повадками и вкусовыми качествами (ст. 75—149) и описание вилл на Мозелле с их красотой и разнообразием (283—348). Эти две части соотносятся как картина природы и картина культуры: мы увидим, как это важно. На стыке этих двух частей помещены описания речных забав между нимфами («природа», 169—199) и речных состязаний между гребцами («культура», 200—239), каждое из этих описаний кончается образом зеркала воды, в котором все отражается (символ: природа и культура — двойники). Наконец, по краям этой двустворчатой конструкции пристроены еще два малых каталога: поселений на пути к Мозелле — в начале (1—22) и притоков Мозеллы — в конце (350—380).

Как строятся каталоги, включенные в эту поэму? Так же, как строились каталоги римских императоров и галльских риторов: из неповторимых сочетаний повторяющихся элементов. Например, в описании рыб можно выделить семь мотивов: (*а*) рыба на вид, в особенности ее цвет; (*б*) рыба на ощупь; (*в*) ее свойства — сила, быстрота и пр.; (*г*) образ жизни; (*д*) места обитания; (*е*) гастрономические качества; (*ж*) рыба с социальной точки зрения: кто ее ловит и кто ее ест. Вот как распределяются эти признаки по «героям» каталога. Первая половина списка: голован (*е*), форель (*а*), голец (*б*), умбра (*в*), карась (*д, е*), лосось (*а, в, б, е, а*), минога (*д, а, б*). Вторая половина списка: окунь (е), щука (г, ж), линь, уклейка, плотва (*ж*), сарион (*а*), гольчак (*б, а*), сом (*б, в, а*). В каждой половине есть группа из четырех бегло упоминаемых и трех подробно описываемых рыб, а в качестве концовки к ним присоединяется одна сверхподробно описываемая рыба: сом. В первой половине присутствуют только признаки *а, б, в, д, е*; в начале второй — *е, ж*; в конце второй — *а, б, в*. Признаки *а, б, в, г, д* — «зоологические», признаки *е, ж* (вкусовые свойства, круг любителей) — «потребительские», они опять-таки соотносятся как «природа» и «культура»; и мы видим, как на протяжении перечня то те, то другие рассчитанно усиливаются.

Вот как выглядит первая половина этого перечня рыб:

Между травой над песком *голован* чешуею сверкает —
Тот, чья нежная плоть, вся в косточках тонких и колких,
Шесть часов пролежав, уже для стола не годится [е];
Тут же видна и *форель* со спинкою в крапинках красных [а],
Тут и *голец*, никому чешуей не опасный [б], и *умбра*,
В быстром движенье своем от людского скользящая глаза [в],
И бородатый *карась*, по извилистым руслам Сарава
Выплывший мимо шести раздробляющих устье утесов
В ширь именитой реки, где, усталому после теснины,

Плавать привольно ему, наслаждаясь размашистым бегом [д], —
Он, который на вкус бывает чем старше, тем лучше,
В позднюю пору хвалимый живей, чем в цветущую пору [е].
Не обойду и тебя, *лосось* красноватый с блестящим
Телом [а]! широким хвостом вразброд рассыпая удары,
Ты из пучины речной поднимаешь высокие волны,
Скрытым вздымая толчком поверхность спокойную влаги [в].
В панцирь ты грудь облачил чешуйчатый, спереди гладок [б],
Вкусное блюдо всегда обещаешь роскошному пиру,
Можно тебя сохранять очень долгое время без порчи [е];
Пятнами лоб твой пестрит, изгибается длинное тело,
Нижняя часть живота содрогается складками жира [а].
Здесь же, *минога*, и ты, дитя двуименного Истра,
Где иллирийцы тебя уловляют по пенному следу:
В заводи к нам ты плывешь, чтоб широким потокам Мозеллы
Не привелось потерять столь известных повсюду питомцев [д].
В сколько цветов расписала тебя природа! Вся сверху
В черных точках спина, окруженных желтой каймою,
Гладкий хребет обведен темно-синею краскою всюду [а];
Ты непомерно толста до средины тела, но дальше
Вплоть до хвоста на тебе лишь сухая шершавая кожа [б]...

(*Перевод А. Артюшкова*)

Сходным образом построен и каталог притоков Мозеля (рыбы в Цельбисе — «природа», пильные мельницы на Эрубрисе — «культура» и т. д.), и общий каталог галльских рек в концовке поэмы. Немного осложняется этот контраст в начале поэмы, в каталоге попутных поселений. В кратком пересказе он выглядит так: «Я перешел реку Наву («природа», *П*), посмотрел на стены Винка и место гибели римских войск («культура», *К*) и иду дальше по пустынным местам без следа культуры (*П* + *К*). Прохожу через суходольный Думнис и многоводные Таверны (*П*) и через наделы сарматских поселенцев выхожу к военному городу Нойомагу (*К*). В лесу сквозь ветки не было видно неба, а тут оно спокойно и ясно (*П*). Открывшийся вид напомнил мне родную Бурдигалу с ее культурой (*К*): дома на кручах, виноград на склонах и река внизу (*К* + *П*)». Так к образам «природы» и «культуры» добавляются образы «природы, включенной в культуру», — сперва на отрицательном, потом на положительном примере. Попутно на это чередование «природы» и «культуры» накладывается чередование взглядов вверх и взглядов вниз (стены Винка — поле с мертвецами; свод ветвей и небес — склоны круч от домов к реке).

Каталог мозельских вилл уже не чередует небольшие отрывки, посвященные «природе» и «культуре», а весь укладывается в трехчленность «природа» (283—297) — «культура» (298—317) — «природа, включенная в культуру» (318—348). Первая «природа» — это виды мозель-

ской долины, открывающиеся из вилл; их мирная красота оттенена вставкой о древней вражде культуры с природой — гибель Леандра, мост Дария. Первая «культура» — это каталог великих зодчих, которые одни могли бы создать такие виллы (7 примеров, сперва три «техника», потом три храмоздателя и наконец один почти чудотворец). Наконец, «природа, включенная в культуру» — это собственно каталог вилл: сперва по местоположению каждой (тоже 7 примеров), потом по частям их строений (318—334 и 335—348). По местоположению чередуются виллы на холмах, виллы на склонах и виллы у реки (опять чередование взгляда вверх и взгляда вниз). По частям строений выделяются, во-первых, атрии, самая «городская» часть дома, и бани у реки, самая «природная» часть дома; здесь река охлаждает купальщиков, а по контрасту вспоминается курорт в италийских Байях, где горячие источники служат, чтобы согревать купальщиков. «Всюду культура царит, не перерождаяся в роскошь» (348), — этим дополнительным мотивом «чувства меры» заканчивается перечень.

Точно так же, как каталоги, построены в «Мозелле» и описания: река издали (23—47), река изблизи (48—74); игры нимф (169—199), игры гребцов (200—239), виноградари на берегах (150—168), рыболовы на берегах (240—282). Совмещение или тесное соседство «природы» и «культуры» обычно предлагается в начале или в конце каждого эпизода. Демонстрируется оно тремя разными способами. Во-первых, это простое приравнивание (речная галька — как пестромраморный пол, горячие источники — как отапливаемые бани). Во-вторых, это параллелизм (отражение винограда в воде — отражение гребцов в воде). В-третьих, чаще всего — это случай, когда в одном предмете открываются две стороны, его природное происхождение и его человеческое употребление (рыбы с зоологической и гастрономической точки зрения; река, несущая корабли и вращающая мельницы; виноград; британский жемчуг и коралл). Описание игр гребцов вносит в изображаемый мир еще два противопоставления: «действительность — игра» («труд уступает игре, разгоняет веселье заботу») и «действительность — отражение» (гребцы при гребле забавляются собственным искаженным отражением в воде). Описание виноградарей добавляет противопоставление «работник—зритель». А описание рыболовов включает противопоставление «жизнь — смерть» (описание умирающей рыбы, оказавшейся вместо воды в воздухе) и завершается картиной возможной перемены ролей (рыбак, бросившись за рыбой, оказывается вместо воздуха в воде; подкрепление этому — миф о Главке Анфедонском).

Так во всех основных частях «Мозеллы» повторяются одни и те же контрастные мотивы. Их общим смысловым знаменателем оказывается противоположность «природа — культура»; этой паре соответствует пара «божественное — человеческое» (божества здесь — преимущественно сти-

хийные, нимфы и сатиры), а ей, понятным образом, «жизнь — смерть». «Природа» расчленяется на «верх — низ» (с некоторыми дальнейшими дроблениями, например, «сухой — водный»); «культура» — на «действительность — игра»; «действительность» — на «деятель — зритель»; «деятель» — на «техник — зодчий». Вся эта картина охватывается противопоставлением «действительность — отражение», сопровождается противопоставлением «чувство меры — чрезмерность» и подается через противопоставление «общий план — крупный план» (знаменитый образец такого «крупного плана» — описание подводных водорослей, песка и камешков меж движущихся струек, 59—67):

Так, устремивши глаза в подводную глубь, далеко мы
Видим, и тайны глубин сокровенные всем нам открыты
Там, где медлителен ток и течение влаги прозрачной
Образы видеть дает, что рассеяны в свете небесном:
Как бороздится песок от медлительных струек теченья,
Как по зеленому дну, наклонившись, трепещут травинки
Возле бьющих ключей, потревожены влагой дрожащей;
Мечутся стебли травы; то блеснет, то закроется снова
Камешек; зеленью мха оттеняется гравий подводный...

(*Перевод А. Артюшкова*)

А итогом и завершением этой картины мира является возможность «перемены ролей». С помощью этого набора противоположностей оказывается возможным дифференцировать, по существу, любой состав перечисляемых или описываемых предметов, а в этом расчленении мира для подробного и систематического его описания — основная цель риторики.

Чем вызвано такое выдвижение центральной противоположности «природа — культура»? Общеизвестным фактом — антропоцентризмом античного отношения к природе. Античный человек еще слишком чувствовал свою зависимость от природы, чтобы смотреть на нее со стороны и отвлеченно любоваться бурным морем или горными вершинами. Он представлял себе пейзаж только с людьми и ценил в нем только то, что доставляет удовольствие человеку: мягкую траву, душистые цветы, тенистые деревья, легкий ветерок, непременно ручей или речка, иногда — пение птиц. Из этого сложился устойчивый стереотип «приятной местности», повторяющийся во многих эпиграммах и идиллиях от александрийских времен вплоть до XVII—XVIII вв. Все поэты, повторявшие этот стереотип, действовали, конечно, бессознательно. Но авсониевский век, чувствуя себя наследником необъятного множества поэтических приемов всей прошлой литературы, подходил к этому уже трезвее и рационалистичнее. Выделить из множества любимых античностью антитез одну и построить на ней целую большую поэму — это было как раз в духе тех упражнений с гипертрофией отдельных прие-

мов, какие мы видели у Авсония. И, как и в других своих упражнениях, он привносит в «Мозеллу» личный мотив. Заканчивать стихи упоминанием о себе, их авторе, было давним приемом (вспомним знаменитый «Памятник» Горация). Авсоний развил его, внеся не только свой автопортрет в конец поэмы («Я, Авсоний, который...»), но и речь от первого лица в начале («Я переправился...») и несколько упоминаний о родной Бурдигале на Гарумне по ходу рассказа. Так личность Авсония становится как бы узлом поэтической географии «Мозеллы»: именем и будущим консульством он римлянин, родом — аквитанский галл из Бурдигалы, а придворной службою — житель императорских Треверов на Мозелле.

Исходная поэтика «приятной местности» объясняет нам некоторые любопытные пробелы в художественном мире «Мозеллы». Такова сравнительная ограниченность пространства — взгляд вверх и вниз не сопровождается взглядом вдаль, здесь нет ни «концов земли» («от эфиопов до гипербореев...»), ни небесных планет и созвездий; очень слабо намечено время — видимо, «приятная местность» ощущалась как мгновение, изъятое из течения времени; отсутствует тема судьбы и случая, столь частая у римских поэтов во всяком контексте. Удивительнее то, как мало здесь украшающей мифологии, отнюдь не противопоказанной «приятной местности»: по-видимому, эта свобода от мифологической перегрузки тоже была одной из причин успеха «Мозеллы» у читателей XIX в. Еще удивительнее отсутствие любви — мотива, тесно связанного с мотивами «приятной местности»: образ Леандра мимоходен, а женщины вообще отсутствуют в «Мозелле», если не считать сравнения с девочкой перед няниным зеркалом да наяд, шалящих с сатирами. Это уже предмет для домыслов о «личной» поэтике Авсония.

При такой исходной установке можно только удивляться, как Авсонию удалось вместить меньше чем в 500 строк такое обилие подробностей большого мира. Здесь присутствуют высшие боги — Венера и Вакх, и низшие боги — нимфы и сатиры. Мироздание представлено небом, водой и сушей: небо — сменой утра, дня и вечера; суша — горами (пять названий), холмами, лесами, полями; вода — морем, реками большими (Рейн), средними (Мозелла; выбор «средней реки» в героини поэмы — характерная черта античного «чувства меры»), малыми (притоки Мозеллы), озерами, ручьями, источниками. Животный мир — только рыбы, но мы видели их разнообразие. Человеческая жизнь — детство в образе девочки с зеркалом, юность гребцов, зрелость правителей и судей, старость самого поэта. Смерть — это рыба на берегу, любовь — Леандр в Геллеспонте. Людской труд — пашни и нивы, виноградарство, рыбная ловля, ткачество (в метафоре), кузницы (в сравнении), путник и пловец (ведущий лодку на веслах или бечевой). Общественная организация описана в обещании поэмы о Треверах: вельможи, ораторы, законоведы,

консулы, император. Военный быт — пограничные укрепления и поселения, давнее поражение и недавняя победа, потешная морская битва у Аверна. Мирный быт — городской в Бурдигале и сельский в виллах на Мозелле; из искусств упоминается зодчество и, конечно, поэзия; отдых и развлечения — у простонародья состязания гребцов, у обладателей вилл — бани с купальнями, у столичных жителей — Байи и прочие курорты. Историческая перспектива — время императоров, правивших в Риме, время Вергилия и Варрона, время Катонов, Александрия, Парфенон, поход Дария, гомеровское время, а затем уже мифологическая древность. Географическая перспектива — в центре и подробнее всего, конечно, Галлия, к ней примыкают Германия и Британия (с ее каледонским жемчугом), дальше — Рим, Кампания с Кумами и Байями, Сицилия, в Греции — Афины и полумифический Анфедон, за Геллеспонтом и Боспором — Эфес, Смирна, родина Гомера, и Симоент, воспетая им троянская река, а за морем — Египет, трижды упомянутый край чудес.

Иногда говорится, что великие поэты отличаются от малых тем, что у великих даже небольшое произведение вмещает картину большого мира. Это не так: на это способны и малые поэты, когда у них в руках надежный набор рабочих приемов. Авсоний вместил свою широкую и структурно четкую картину мира в скромную похвалу не слишком большой реке; средства для этого ему дала античная риторика.

6

И все-таки Авсоний — «поэт эпохи упадка». Античный цикл европейской культуры кончался, а поэтику нового, средневекового цикла создавали не такие поэты, как Авсоний, а такие, как Понтий Павлин. Античная светская культура должна была занять свое место в архиве общественного сознания и ждать, когда ее востребуют для употребления вновь. Сознательно или бессознательно она как бы готовилась к этой своей судьбе и (по удачному выражению одного филолога) упаковывала свои ценности так, чтобы их удобнее было хранить. Как Солин в III в. превращал в компендиум «Естественную историю» Плиния, а Марциан Капелла в V в. — свод семи благородных наук, а Исидор Севильский в VII в. — всю энциклопедию античных знаний, так Авсоний в своем IV в. составлял компендиум античных поэтических ценностей.

Авсоний не замечал тех начатков новой, средневековой культуры, которые для нас в большей мере определяют лицо латинского IV в., чем его собственные сочинения. Вряд ли для него существовал Амвросий Медиоланский, не говоря уже об Иерониме и Августине. Это можно считать близорукостью, но это была близорукость культуры, которая сознает себя, дорожит своей цельностью и поэтому не переступает своих границ. Зато внутри этих границ ей становится дороже каждая мелочь,

и она бережно ведет им учет и вставляет их в новые оправы. Этим и занимался Авсоний. Ничего трагического в этом своем труде он не чувствовал: он не сомневался, что за ним придут другие Авсонии, которым пригодятся плоды его работы. И они действительно пришли: немногочисленные в средние века, многочисленные в эпоху Возрождения и классицизма. Мы знаем: когда наступает конец света, то одни бросаются в загул, другие в молитву, а третьи продолжают делать свое дело, как будто ничего не случилось. Авсоний был из числа последних. Сейчас, когда культура вчерашней новоевропейской эпохи заканчивает свой очередной цикл развития, а культура завтрашней эпохи еще не наметилась, может быть вновь интересно и поучительно оглянуться на душевный и творческий опыт Авсония.

P. S. *Авсония впервые коснулся в русской поэзии Тютчев, поставив его стих из послания к Павлину «Est in arundineis modulatio musica ripis» эпиграфом к своему* «Певучесть есть в морских волнах ...», *— прочитал он его, видимо, в «Истории французской литературы» Ж. Ампера (1839), где об этих строках говорилось: «Их прелесть и музыкальность напоминают Грея или Ламартина. Такие находки у Авсония — редкость» и т. д. У Ампера эта цитата — не в главе об Авсонии, а в главе о его христианском адресате Павлине Ноланском; это могло подсказать Тютчеву дальнейшее движение мысли в его стихотворении по направлению к антитетической реминисценции из Паскаля. Потом Авсония полюбил В. Брюсов (как своего предшественника, поэта* fin de siècle) *и посвятил ему очерк «Великий ритор» с подборкой переводов (1911). Первый полный русский перевод Авсония вышел в 1993 г., эта статья была при нем сопроводительной. Все неоговоренные цитаты — в наших переводах.*

ПОЭЗИЯ ВАГАНТОВ

Таинства Венерины, нежные намеки,
Важность побродяжная, сильному упреки, —
Ежели, читающий, войдешь в эти строки,
Вся тебе откроется жизнь в немногом проке.

(*Бернская рукопись*)

Поэзию вагантов, как и все европейское средневековье в целом, открыли для нового времени романтики. Но открытие это было, если можно так сказать, замедленным и нерешительным. Знаменитый «Буранский сборник» (Carmina Burana), «царица вагантских рукописей», был обнаружен еще в 1803 г., а издания дождался только в 1847 г. И это несмотря на то, что в 1803 г., как известно, немецкий романтизм был уже в цвету и культ средневековья давно перестал быть новинкой. Создается впечатление, что романтики того времени просто затруднялись еще найти вагантам место в своем представлении о средневековье.

В самом деле. Романтики старшего поколения отчетливо представляли себе и латинский, и романо-германский элемент европейского средневековья: латинский элемент в лице богомольных монахов и священников, а романо-германский элемент — в лице рыцарей, исполненных платонической любви к своим дамам. Поэзия вагантов — латинские стихи клириков, бичующие Рим, воспевающие вино и нисколько не платоническую любовь, — никак не укладывалась в рамки такой картины. Разумеется, это продолжалось недолго. У романтизма было достаточно крепкое сознание, чтобы освоить и такие факты. Но это произошло уже в позднейшем поколении, когда романтизм стал менее католическим и более протестантским, менее воинствующим и более терпимым. К 40—50-м годам XIX в. относится основная масса публикаций вагантской поэзии (И. Шмеллер в Германии, Э. Дю Мериль во Франции, Т. Райт в Англии)[1]. К этому же времени относится и первое осмысление исторического места вагантов в европейской культуре, так называемый «вагантский миф» (Я. Гримм, В. Гизебрехт, Я. Буркхардт):[2]

---

[1] Carmina Burana: lateinische und deutsche Lieder einer Handschrift des XIII Jahrhunderts... herausg. von J. A. Schmeller. Stuttgart, 1847; *Du Méril Et.* Poésies populaires latines ant. au XII s. Paris, 1843; *Du Méril Et.* Poésies populaires latines du moyen âge. Paris, 1847; *Du Méril Et.* Poésies inédites du moyen âge. Paris, 1854; The political songs of England, from the reign of John to that of Edward II, ed. by Th. Wright. London, 1839; The latin poems commonly attributed to Walter Mapes, ed. Th. Wright. London, 1841.

[2] *Grimm J.* Gedichte des Mittelalters auf König Friedrich I. den Staufer und aus seiner sowie der nächstfolgenden Zeit. — Abhandlunngen der Kgl. Akad. Der Wissensch. zu Berlin (1843) = *Grimm J.* Kleinere Schriften. Bd. III, Berlin, 1866; *W. Giesebrecht.* Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder. — Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, 1853; *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissancen Italien. Basel, 1860.

предполагалось, что вагантство было первой попыткой эмансипации светского и плотского начала в новой Европе, дальним предвестием Возрождения и Лютера, а поэзия вагантов — безымянным творчеством веселых бродячих школяров, чем-то вроде народной латинской поэзии, вполне аналогичной той народной немецкой, английской и прочей национальной поэзии, которую так чтили романтики.

Как и многие другие романтические концепции, этот миф оказался очень живучим. До сих пор в популярных книжках, написанных неспециалистами, можно встретить описание ваганта с лютней среди толпы крестьян и горожан, воспевающего к их удовольствию вино и любовь или обличающего сильных мира сего[3]. Никакой научной критики эта картинка давно уже не выдерживает. Вполне понятно, что такое вульгарное представление вызвало в свою очередь реакцию: ученые конца XIX— начала XX в., во главе с таким авторитетом, как В. Мейер[4], заявили, что вагантской поэзии вообще не было, что сочиняющий стихи бродячий школяр-оборванец — выдумка романтиков, а была ученая светская поэзия, создание высших клириков, полная духовного аристократизма, и лишь подонками ее пользовались бродячие певцы. Разумеется, такое утверждение — тоже крайность, для нынешнего времени уже устаревшая. Спрашивается, как же должны мы представлять место вагантов в истории средневековой поэзии?

1

Средневековая культура в сознании современного человека почти неминуемо выступает в каком-нибудь контрастном противопоставлении: средневековье в противоположность античности или (чаще) средневековье в противоположность Возрождению. Такой контраст немедленно окрашивает средневековую культуру в одиозно-мрачные тона: она кажется чуть ли не шагом назад, нарушающим общий ход прогресса европейской цивилизации. Заметим, что это относится исключительно к духовной культуре: вряд ли кому придет в голову сказать, что социально-экономический строй средневековья был регрессом по сравнению с античностью, но не редкость встретить утверждения, будто духовная культура средневековья была исключительно мрачно-аскетической и отвлеченно-фанатической и представляла собой регресс по сравнению со светлым и жизнелюбивым миром античности. «Средневековый гуманизм» — понятие, еще очень непривычное для современного сознания.

[3] Так, например, стилизованы переводы в многократно переиздававшихся антологиях: *Laistner L.* Golias: Studentenlieder des Mittelalter. Stuttgart, 1879; *Symonds J. A.* Wine, women and songs. London, 1884; и др.

[4] *Meyer W.* Fragmenta Burana. Berlin, 1901.

Между тем, средневековье, конечно, не было «бесчеловечным» провалом в истории духовного развития человечества. Средневековье создало свою картину мира, стройную и до мелочей рассчитанную и соразмеренную, человек был органической и гармонической частью этого мира и поэтому в какой-то мере оставался в нем «мерой всех вещей», оставался способен познавать этот мир, радоваться ему и наслаждаться им. Именно так представляли себе мир лучшие умы средневековья в ту самую эпоху, которую обычно называют «Высокое средневековье» или (более условно) «Возрождение XII в.». Именно такое восприятие мира мы и вправе называть гуманизмом. Конечно, средневековый гуманизм выглядит иначе, чем гуманизм Сократа, Эразма или Гете, но что же в том удивительного? Гуманизм романтиков, гуманизм просветителей, гуманизм Ренессанса, гуманизм средневековья, гуманизм античности — все они совсем не тождественны друг другу, но все они родственны в главном: уважении к человеку и к его месту в мире[5].

У средневекового гуманизма были разные проявления. Эмоциональное приятие мира в «Солнечном гимне» Франциска Ассизского непохоже на рассудительно-книжное приятие мира у Иоанна Сольсберийского. Платонический образ творящей Природы у Алана Лилльского непохож на аристотелевски-строгую систему сущностей у Фомы Аквинского. Величавая статичность аллегорических поэм непохожа на бодрую действенность рыцарских романов. Ученая изысканность литературы высшего общества непохожа на ту словесность, которой жила публика полуученая и недоученая — та публика, среди которой нам и предстоит найти творцов и потребителей поэзии вагантов.

Как у всей средневековой культуры, у латинской средневековой поэзии было два корня — один в античности, другой в христианстве. Обе основные темы вагантской поэзии, смутившие когда-то первых ее открывателей, — и гневное обличение, и чувственная любовь — имели свои прообразы и в том и в другом ее источнике.

Для обличительной темы эти источники очевидны: это ветхозаветные пророки, с книгами которых по страстной ярости вряд ли что может сравниться во всей мировой литературе, и это Ювенал с другими римскими сатириками, которых читали в средневековых школах, охотно черпая оттуда яркие примеры испорченности человеческих нравов. Для любовной темы эти источники — «Песнь Песней» и Овидий: «под двойной аккомпанемент Овидия и «Песни Песней» складывалась средневековая лирика», по афористическому выражению одного ученого[6].

[5] См. статьи и переводы в сборниках: Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв. М.: «Наука», 1970; Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М.: «Наука», 1972.

[6] Из обширной литературы по сложнейшей проблеме возникновения новоевропейской любовной поэзии на основе народных, античных и христианских культурных источников см. недавний пересмотр вопроса у *Dronke P.* Medieval Latin and

Как известно, «Песнь Песней» толковалась в христианстве аллегорически — как брак Христа с церковью. Но это толкование открывало путь эротическим образам во всю религиозную и — шире — во всю христианскую поэзию средневековья. Расцвет такой образности приходится, как известно, на мистическую поэзию более поздних веков, но уже в XI в. мы встречаем такую знаменитую вещь, как «Quis est hic, qui pulsat ad ostium», переложение Песн., 5, 2—7, долгое время приписывающееся самому Петру Дамиани, великому аскету, проповеднику и поэту (в переводе сняты рифмы, очень слабые и в подлиннике, но ритм сохранен):

Кто стучит, кто стучит под окнами,
Ночь тревожа сонную?
Кто зовет: «О девица прекрасная,
О, сестра, подруга драгоценная,
Встань, открой, спеши, моя желанная!

Сын царя, сын царя всевышнего,
Первый и единственный,
Я с небес нисшел в земные сумерки
Души смертных из плененья вызволить,
Смерть прияв и поруганья многие».

Встала я, ложе я покинула,
Бросилась к порогу я,
Чтобы дом мой распахнуть любезному,
Чтобы дух мой взвидел бы воочию
Лик, который всех ему желаннее.

Но была улица пустынною,
Гость прошел и скрылся в ночь.
Что мне делать, что мне делать, горестной?
Вся в слезах я бросилась за юношей,
Чья ладонь из персти плоть содеяла.

Сторожа, град ночной хранящие,
Взяв меня, схватив меня,
Сняли платье и надели новое,
Прозвенели в слух мой новой песнею,
Да взойду я во чертоги царские.

Что касается Овидия, то его роль в формировании средневековой любовной поэзии еще более очевидна и общеизвестна[7]. XII век по праву

the rise of European love-lyric. Oxford, 1965; из более старых работ — *Frings Th.* Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11—12. Jh. München, 1960; *De Valous G.* La poésie amoureuse en langue latine au Moyen Age. — «Classica et mediaevallia», 13 (1952); *Allen Ph. S.* Medieval latin lyrics. Chicago, 1931; *Brinkmann H.* Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelatter. Halle, 1925.

[7] *Rand E. K.* Ovid and his influence. London, 1925; *Munari F.* Ovid im Mittelalter. Zürich—Stuttgart, 1960.

носит условное название «Овидианского возрождения» (по аналогии с «вергилианским возрождением» IX в.): Овидия читали в школах, ему подражали прямо и косвенно (из произведений, сочиненных в XII в. и приписывавшихся самому Овидию, можно составить целую небольшую библиотеку), стихи его настолько были у всех на устах, что арагонский король, цитируя перед своим государственным советом его сентенцию «Важно завоевать, но сберечь — не менее важно», был уверен, что цитирует не Овидия, а Библию. Овидий чтился прежде всего как моралист, написавший «Лекарство от любви», но это не мешало авторам XII в. писать стихи, в которых воспевалось не лекарство, а любовь, и притом с откровенностью, превосходившей даже овидиевскую откровенность. Вот как пишет Серлон Вильтонский, латинский поэт второй половины XII в.:

Предан Венере Назон, но я еще более предан;
 Предан Корнелий Галл — все-таки преданней я.
Галл воспел Ликориду, Назон пылал по Коринне —
 Я же по каждой горю: хватит ли духу на всех?
Раз лишь — и я утомлен; а женщине тысячи мало;
 Ежели трудно и раз — как же я тысячу раз?
Я ведь умею желать лишь покуда девица желанна:
 Можно, не тронув, желать; тронешь — желанью конец.
Если надежда — желанью исток, то, насытив надежду,
 Можно ль надежду питать? Нет и надежды на то...

При этом никакого преследования за безнравственность каноник Серлон такими стихами на себя не навлек, и, конечно, потому, что его современники очень хорошо понимали, что такое литературная условность, и понимали, что подражать стихам Овидия и подражать героям Овидия — вещи очень разные.

Таковы две традиции, христианская и античная, на скрещении которых развивается средневековая латинская любовная поэзия. Но такое скрещение — и это самое главное — происходит на двух разных уровнях и соответственно порождает два различных результата, два литературных явления — параллельные, но не тождественные. Разница этих уровней — как социальная, так и стилистическая. На одном уровне результатом является ученая панегирическая поэзия в честь знатных дам, на другом — вагантская поэзия.

Панегирические послания в честь знатных дам-покровительниц, от которых зависели монастыри или соборные школы, писались латинскими клириками издавна, со времен Венанция Фортуната, «последнего поэта античности и первого поэта средневековья», в VI в. патетически прославлявшего меровингскую княгиню Радегунду, под чьим покровительством он жил в Пуатье. К началу куртуазного XII в. такие послания, полухвалебного, полуописательного, полудидактического содержания, становятся очень модными, особенно у поэтов так называемой луар-

ской школы — Хильдеберта, Марбода, Бальдерика и их учеников. Образцы обращения к дамам завещал им не кто иной, как «отец церкви», святой Иероним, в чьей обширной переписке поучения льнувшим к нему духовным дочерям из лучшего римского общества IV в. занимают немалое место; образцами поэтической формы были Клавдиан, Фортунат и тот же Овидий, автор стольких стихотворных посланий (и любовных в том числе); стих у них — классический, гексаметр или дистих; стиль — тоже классический, весь из античных, заученных в школе словосочетаний. Цели панегириков бывали порой самые практические: Бальдерик Бургейльский, самый добродушный из овидианцев луарской школы, посвящает огромную поэму графине Адели Блуаской только с тем, чтобы в конце попросить у нее для себя ризу; получил он ее не сразу, пришлось напоминать об этом в другом послании. Тот же Бальдерик обменивался посланиями с учеными монахинями ближайших монастырей; эти послания — прямые «Героиды» Овидия на христианский лад, прославляющие любовь, но любовь христианскую, духовную:

Верь, я хочу, чтоб ты верила мне, и верил читатель:
    В сердце питаю к тебе я не порочную страсть.
Девственность чту я твою, да живет она долгие годы,
    Чту целомудренный стыд, и не нарушу его.
Я — мужчина, а ты — девица, мы молоды оба,
    Но поклянусь: не хочу стать я мужчиной твоим.
Я — мужчиной твоим, а ты — моею девицей:
    Нет, да будет свята дружба в устах и сердцах,
Будьте едины, тела, но будьте раздельны, постели;
    Будь шутливо, перо, но целомудренна, жизнь.

Это и есть начало той концепции платонической любви-служения, которая легла в основу куртуазной поэзии: клирики были учителями рыцарей.

Носителями этой высшей линии латинской светской поэзии были социальные верхи духовенства: аббаты, епископы, ученые и преподаватели монастырских и соборных школ. А в социальных низах духовенства, среди простых монахов и послушников, среди не учителей, а учеников соборных школ развивалась другая, низовая традиция любовной поэзии. Стих здесь был не классический, а более легкий и привычный — песенный стих церковных гимнов и секвенций; стиль здесь был тоже не классический, а сбивчивый и смешанный: вульгаризмы разговорной латыни перемежались библейскими реминисценциями, которые были у всех на слуху; и, наконец, к образному материалу Овидия и «Песни Песней» примешивался материал из третьего источника, самого интересного, но, к сожалению, самого темного для нас, — из народной песни.

Начало этого контакта низовой латинской словесности с народной поэзией на новоевропейских языках восходит по меньшей мере к

IX веку — веку расцвета монастырской культуры в Европе. В раздираемой каролингскими раздорами Европе монастыри были самым жизнеспособным социальным организмом: они были хорошо укреплены, богаты, почти независимы от внешней власти, безукоризненно организованы внутренне и — что важнее всего — были тесно связаны с народной жизнью: монашеские кадры в основном рекрутировались из низов; и в хозяйстве, и в управлении имениями, и в церкви, и в школе монашество все время соприкасалось с окрестным крестьянством; монастыри унаследовали от «каролингского Возрождения» вкус к книжной латинской культуре, но не унаследовали презрения к «мужицкой грубости» народной культуры. От скрещения этих двух начал в монастырских кельях обновилась латинская и родилась немецкая и французская литература: монахи облекали для народа религиозные темы в народный язык и перенимали у него темы германского и романского фольклора для переложения на латинский язык.

Процесс этот был долгий, и ранние стадии его ускользают от нашего наблюдения. Лишь редкими одиночками попадаются в рукописях той поры такие стихотворения, как песня об анжерском аббате Адаме, «славном винопитием», или как «утренняя песня» с припевом на романском языке, в которой некоторые исследователи усматривают прообраз трубадурской «альбы», песни сторожа к спящим любовникам. Загадочно выглядит обрывок стихотворения «Теренций и скоморох»: в содержании его нет ничего, кроме праздной брани, но само столкновение в споре поэта Теренция и скомороха, книжного комизма и народного шутовства, показывает, что это сопоставление двух культур было ощутимо для современников. В монастырях же, чтобы приучить неумелый язык малолетних школьников к экзотическим звукам библейских имен, был сочинен шутливый «Пир Киприана», очень скоро нашедший читателей и вне монастырских стен, удостоившийся чести быть переложенным в стихи для забавы королевских ушей и другой, не меньшей, а пожалуй и большей, чести — перейти в фольклор самых разных европейских народов, где отголоски его живут и по сей день. Наконец, нельзя забыть и таких предшественников будущего вагантства, как ирландские монахи, изгнанные с родины натиском норманнов и скитавшиеся по европейским дорогам от епископства к епископству и от монастыря к монастырю, зарабатывая подаяние ученостью. Самым талантливым из них был приютившийся в Льеже в середине IX в. Седулий Скотт, у которого в стихах мы находим и изысканные попрошайни о крове, еде и питье, и обличения неправедных правителей, и готовность ради красного словца шутить над святыми предметами, и даже то бранное выражение «Голиафово племя», которое потом станет самоназванием голиардов[8].

[8] *Jarcho B. I.* Die Vorläufer des Golias. — «Speculum», 3 (1928).

Однако вполне отчетливый облик приобретает эта «предвагантская» литература лишь на исходе монастырского периода европейской культуры — в начале XI в. К этому времени относится драгоценная антология «Кембриджских песен» — сборник из 50 стихотворений, составленный, по-видимому, в Лотарингии, на стыке германской и романской культур, а ныне хранящийся в Кембридже[9]. Сюда вошли стихотворения разного времени (самое раннее откликается на события 948 г., самое позднее — 1039 г.) и разного происхождения — песни о немецких императорах соседствуют здесь со стихотворением «О соловье» французского мэтра Фулберта Шартрского и с любовными «Стихами к отроку», писанными в Италии. Антологии такого рода, по-видимому, имели в это время уже довольно широкое хождение: сатирик Амарций (живший в середине XI в. и тоже в Лотарингии) описывает в одном месте, как богач приглашает к себе жонглера и тот развлекает его песнями о швабе, одурачившем жену, о Пифагоре и о соловье, — три песни на эти темы находятся и в кембриджской рукописи. Антология составлена из стихотворений разного содержания, но в расположении их заметен известный план. Вначале помещены стихи религиозного содержания, потом стихи на придворные темы (плач о смерти герцога, где чередуются полустишия на латинском и немецком языках; «Песнь Оттонова» о победе над венграми, стихи в честь немецких императоров, кельнского и трирского архиепископа и пр.), потом — стихотворные новеллы и анекдоты («Снежный ребенок», «Лжец», «Дочь Протерия», «Лантфрид и Коббо», «Священник и волк» и др.), затем — стихи о весне и любви (в том числе «Весенние вздохи девушки», «Приглашение подруге» и «Стихи к отроку»), стихи дидактического содержания и, наконец, — несколько отрывков из античных поэтов, преимущественно патетического склада (из «Энеиды» и «Фиваиды»). Таким образом, сборник содержит материал, рассчитанный на любую аудиторию — двор, дружину, монастырское застолье, ученое собрание, школу, веселяющуюся молодежь.

Интересна художественная форма, которую получает этот народный материал под латинским пером не слишком ученого монаха. Об овидиевском влиянии здесь нет и речи: «овидианское возрождение» еще не настало, да и вообще составители кембриджского сборника не слишком начитаны в классике (хотя «Песнь Оттонова» и не лишена реминисценций из «Энеиды»). Зато у них на слуху те ритмы, с которыми они сталкиваются в каждодневной богослужебной практике — гимны и секвенции. В эти формы и облекают они без малейшего колебания свой нимало не религиозный тематический материал. Гимны были формой более простой и древней — вот как она звучала в традиционном использовании и в новом:

[9] «Die Cambridger Lieder (Carmina Cantabrigiensia)», hrsg. K. Strecker. Berlin, 1926.

Знамена веют царские,
Вершится тайна крестная:
Создатель плоти плоть приял —
И предан на мучения!

Пронзили тело гвоздия,
Прибили к древу крестному:
Спасенья ради нашего
Здесь жертва закалается!

(*Венанций Фортунат, VI в., пер. С. С. Аверинцева*)

Приди, подружка милая,
Приди, моя желанная:
Тебя ждет ложница моя,
Где все есть для веселия.

Ковры повсюду постланы:
Сиденья приготовлены,
Цветы везде рассыпаны,
С травой душистой смешаны...

(*Кембриджские песни, 27*)

Секвенции были формой сравнительно новомодной: это были сложные строфы и антистрофы, которыми антифонно перекликались два полухория церковного хора, по два раза повторяя один и тот же мотив, а затем переходя к новому. Вот как это звучало у классика этого жанра — Ноткера Заики (конец IX в.):

— Возрадуйся, Матерь божия,
Над коею вместо повивательниц
Ангелы Божьи
Пели славу Господу в вышних!

— Помилуй, Иисусе господи,
Приявший сей образ человеческий,
Нас, многогрешных,
За которых принял ты муки...

А вот как звучит это в «Кембриджских песнях» (14):

Послушайте, люди добрые,
Забавное приключение,
Как некий шваб был женщиной,
А после швабом женщина
Обманутьı.

Из Констанца шваб помянутый
В заморские отплывал края
На корабле с товарами,
Оставив здесь жену свою,
Распутницу...

Этот принцип антифонного строфического построения удерживался в средневековой песенной лирике очень прочно. Впрочем, наряду с ним существовали и более простые, одноголосые секвенции (например, «Лжец»), а впоследствии развились и более сложные системы голосоведения, мотеты («Озорная песня»)[10].

Главным новшеством в содержании «Кембриджских песен» является любовная тематика. В прежних известных нам осколках монастырской светской поэзии она еще начисто отсутствовала. Здесь она появляется впервые, и не без сопротивления: несколько стихотворений кембриджской рукописи тщательно вымараны кем-то из ее средневековых читателей (по обрывкам слов видно, что это были именно любовные стихи; пострадала и одна строфа в цитированном выше «Приглашении подруге»). Источник этой тематики — конечно, народная поэзия,

[10] *Spanke H.* Zur Geschichte der lateinischen nichtliturgischen Sequenz. — «Speculum», 7 (1932).

и притом поэзия женская: едва ли не у всех европейских народов любовные песни — достояние прежде всего девушек и женщин. Постригаясь в монахини, женщины не забывали тех песен, что пели в миру: один капитулярий Карла Великого (789) специально запрещает в женских монастырях «winileodes scribere vel mittere» («писать и посылать любовные стихи»; впрочем, эти слова допускают и другие толкования)[11]. Не случайно, что одно стихотворение (и один отрывок) в «Кембриджских песнях» прямо написаны от лица женщины, хотя латинским перелагателем их почти заведомо был мужчина-монах.

Женские голоса слышны в этой ранней любовной поэзии средневековья и в других произведениях. Таковы трогательные в своем простодушии «Жалобы монахини» (тоже сохранившиеся лишь в двух тщательнейше вымаранных рукописях, лишь недавно разобранных); таково удивительное стихотворение «Призрак возлюбленного», почти не имеющее параллелей в средневековой поэзии и прямо напоминающее немецкие романтические баллады; такова стихотворная переписка регенсбургских монахинь с их льежским наставником, а монахинь Ле Ронсере — с их анжерскими наставниками и товарищами по монашеству; таковы женские письма рифмованной прозой из мюнхенской рукописи конца XII в., писанные когда-то «от души», без заботы о литературности, и лишь потом собранные в некоторое подобие женского письмовника. В массе средневековой любовной лирики эти произведения немногочисленны, но они привлекают той неумелой непосредственностью, в которой современному читателю слышится искренность чувства, далеко не всегда уловимая в тогдашней поэзии. Пройдет одно-два поколения, любовная тема станет в низовой латинской поэзии дозволенной и даже традиционной, и тогда эти женские голоса заглохнут за дружным хором мужской (и даже очень мужской) поэзии вагантов.

Но пока мы еще имеем дело не с вагантской, а с «предвагантской» поэзией. Кембриджский сборник при всем распланированном разнообразии своего содержания писался неизвестным составителем только для себя и для товарищей по монастырю, а отнюдь не для более широкого распространения. Можно не сомневаться, что такие любительские сборники составлялись и хранились во многих монастырях — но именно хранились, а не распространялись. Поэтому до нас они почти не дошли. Лишь случайно сохранившимся обломком такой монастырской светской поэзии является так называемый «Риполльский сборник» X—XII вв.[12] В Риполльском монастыре св. Марии недалеко от Барселоны — месте почтенном, но довольно глухом — еще в X в. была переписана «Книга глосс» на Священное писание, ученая и скучная; но

[11] *Lot F.* Winileodes. — «Archivum latinitatis Medii Aevi», 1 (1924).
[12] *d'Olwer L.* N. L'escola poetica de Ripoll en els segles X—XIII. — «Institut d'Estudios Catalans, Seccio historico-arqueologica, Anuari», 6 (1923) (нам недоступно).

в ней осталось немало чистых листов, на которых несколько поколений риполльских поэтов занимались поэтическими упражнениями. Имена поэтов старших поколений даже известны: это аббат Олива и его друг Иоанн Флерийский, писавшие в первой четверти XI в., и монах Олива, писавший в середине XI в.; сочинения их — малооригинальные ученые и панегирические стихи. Имя поэта младшего поколения неизвестно: условно его называют «влюбленный аноним». Он писал в последней четверти XII в., стихи его озаглавлены: «Как сочинитель полюбил впервые», «Когда впервые увидел возлюбленную», «Разговор влюбленных», «Как впервые соединились» (это — довольно близкое подражание известной любовной элегии Овидия I, 5), «Скорбь о разлучении с подругой», «Похвалы подруге», «Похвалы подруге товарища», «Сновидение» и пр.; записаны эти стихи, во избежание соблазна, сплошными строчками, как проза. Качество этой поэзии различно: тяжеловатая неуклюжесть ученого стиля, еще не изжитая в этом уголке Европы, смешивается здесь с еще плохо освоенными новомодными звонкими ритмами. Во всяком случае, индивидуальность этого творчества вне сомнений. Монастырская светская поэзия, начав с переводов и переработок материала, занесенного со стороны, кончила тем, что стала выдвигать лириков с собственным опытом, манерой и талантом.

Однако есть общая черта, которая объединяет и начальную стадию этапа предвагантской лирики — резкие стихотворения вроде «Аббата Адама» или «Утренней песни», и среднюю стадию — «Кембриджские песни», и позднюю стадию — Риполльский сборник. Это — разрозненность творческих попыток, разъединенность творческих центров, малое распространение созданных образцов. Для того чтобы эта низовая линия латинской светской поэзии получила развитие, требовались иные, не монастырские социальные условия. Такие условия возникли в Европе в XII веке, веке крестовых походов, коммунальных революций, ранней схоластики и овидианского возрождения. Именно тогда предвагантская поэзия превращается в вагантскую.

2

Слово «вагант» значит «бродячий». «Бродячий» — это и сейчас звучит осуждением и упреком; тем более чувствовался такой оттенок в этом слове в средние века. Раннее средневековье было эпохой, когда каждый человек, занимавший место в иерархии средневекового строя, занимал и соответственное место в пространстве средневекового мира: крестьянин состоял при своем наделе, рыцарь — при своем замке, священник — при своем приходе, монах — при своем монастыре («монах без кельи — рыба без воды», — гласила поговорка). Дороги для человека тех времен были местом случайным, тревожным и опасным. Пока к

XI в. дорога не стала достоянием нового люда, купечества, на больших дорогах Европы оказывались только люди, выпавшие из общественной иерархии, изгои, те, кто были или выше общего жизненного уклада, или ниже его, — или паломники, или бродяги. Клирик, скитающийся по дорогам, был и паломником и бродягой в одном лице — за ним и закрепилось имя «вагант».

Это был почти термин, применяемый к тем священникам, которые не имели своих приходов, и к тем монахам, которые покидали свои монастыри (clerici, monachi gyrovagi). Такие безместные духовные лица, вынужденные скитаться из города в город, из монастыря в монастырь, существовали, конечно, во все времена. Вагантом мог быть назван Годескальк, еретический проповедник IX в., обошедший всю Европу от Франции до Иллирии, прежде чем погибнуть в монастырской тюрьме под Реймсом; о своей неуживчивости во многих монастырях откровенно повествует историк XI в. Радульф Глабр; вагантская тоска по вольной жизни слышится в анонимной аллегорической поэме XI в. «Бегство узника», где теленок бежит из стойла в луга и леса, попадает из беды в беду, едва остается жив и наконец возвращается в родное стойло, как монах в монастырь.

Нравственность и дисциплина этих бродячих клириков, конечно, были весьма невысоки; да вдобавок к настоящим клирикам в этих скитаниях охотно примешивались мнимые — простые бродяги, которым было выгодно притворяться духовными лицами, чтобы избегать повинностей, податей, суда и расправы. Церковь издавна старалась осуждать и пресекать эти дезорганизующие явления в своей среде. С самых ранних времен, пожалуй, ни один сколько-нибудь значительный собор по церковным делам не упускал в своих постановлениях пункта, осуждающего бродячих клириков. В монашеских уставах о них говорится с негодованием, доходящим порой до вдохновения.

Один из самых старых западноевропейских уставов — исидоровский, принятый в Испании VII в., — перечисляет шесть родов монахов: три рода истинных монахов — киновиты-общинники, анахореты-затворники и эремиты-пустынники — и три рода мнимых монахов — лжекиновиты, лжеанахореты и, наконец, «циркумцеллионы» («бродящие вокруг келий»), о которых говорится: «вырядившись монахами, они бродят повсюду, разнося свое продажное притворство, обходя целые провинции, никуда не посланы, никуда не присланы, нигде не пристав, нигде не осев. Иные из них измышляют невиданное и свои слова выдают за божьи; иные торгуют мощами мучеников (только мучеников ли?); иные выхваляют чудодейственность своих одежд и колпаков, а простецы благоговеют; иные расхаживают нестрижеными, полагая, что в тонзуре меньше святости, нежели в космах, так что, посмотрев на них, можно подумать, будто это древние Самуил, Илия и прочие, о ком сказано в

Писании; иные присваивают себе сан, какого никогда не имели; иные выдумывают, будто в этих местах есть у них родители и родственники, к которым они и направляются; и все они попрошайничают, все они вымогают — то ли на свою дорогостоящую бедность, то ли за свою притворновымышленную святость»[13]. «Циркумцеллионы» — слово старинное, так называлась одна из народных христианских сект, вдохновлявшая большое народное восстание в латинской Африке в IV в., и в выражениях исидоровского устава чувствуется явный страх, что косматые вагантские пророки могут, чего доброго, опять смутить мир какой-нибудь новой ересью.

Двести лет спустя этот страх перед ересью, по-видимому, прошел, но возмущение перед соблазнительным образом вагантской жизни осталось и едва ли не усилилось. Сложившееся к IX в. «Правило учительское», основа всех монашеских уставов, тоже перечисляет разные роды монахов, но делает это очень бегло и *лишь* для вагантов (monachi gyrovagi) не жалеет самых красочных живописаний. Это — те, «кто всю жизнь свою проводит, скитаясь по провинциям от кельи к келье, от монастыря к монастырю и гостя по три-четыре дня то тут, то там... Без спросу являясь в очередной свой приют, тотчас они требуют исполнения завета апостольского „Ревнуйте о страннолриимстве" (Римл. 12, 13), тотчас по такому случаю велят омыть и перевязать себе усталые ноги, а еще пуще, чем для ног, ищут с дороги омовения несчетными кубками для утробы своей, замаранной обедом или ужином. И как опустошат они у недоевшего хозяина стол, и как подберут до одной все хлебные крошки, тотчас они без стеснения наваливаются на хозяина всею своею жаждою, и коли кубка для вина не окажется, то кричат: „наливай в миску!" Когда же от уязвления излишеством еды и питья позывает их на блевоту, то сии последствия объядения своего приписывают они трудной своей дороге. И не успевши возлечь на новом ложе телом своим, не столько дорогою, сколько закускою и выпивкою утомленным, принимаются они вновь расписывать хозяину тягости дороги своей, покамест не взыщут с него за передышку в щедротах щедрейшими угощениями и несчетными возлияниями... А когда проживут они у одного хозяина дня два, и приберут его съестные запасы до самой малости, и увидят в один прекрасный день, что хозяин с утра принимается не обед варить, а по жилью своему руку трудить, тотчас решаются они искать себе другого гостеприимца. Тотчас с пастбища приводят ослика, от дорожных трудов только что скудной травки пощипавшего; и вот странник, вновь закутавшись рубахами и покрывалами, сколько их стяжало ему то ли назойливое вымогательство, то ли удачный случай обобрать хозяина (а как надобно ему попрошайничать, так он вмиг обряжается в лохмотья!), прощается наконец с хозяином; до сих пор не уезжал, а теперь едет в чаянии дру-

[13] «Patrologia latina», v. 103, p. 745—746.

гого пристанища. И вот он осла своего и бьет, и гнет, и колет, а тот все ни с места и только ушами хлопает, покуда в ляжках сил хватает; и колотит его странник чуть не до смерти и до изнеможения рук, потому что спешит и торопится поспеть в соседний монастырь, не пропустивши трапезы»[14].

Конечно, все краски в таких описаниях сгущены до предела. Но как бы они ни были сгущены, трудно сомневаться в одном: вагантство раннего средневековья представляло собой в культурном отношении самые низы духовного сословия, люд полуграмотный или вовсе безграмотный. Роль его в социальной и культурной жизни Европы была ничтожна. Правда, и здесь не могло не быть своей словесности — еще в VII в. Шалонский собор осуждал бродячих клириков, распевающих «низкие и срамные песни», — но можно быть почти уверенными, что песни это были не латинские, а народные, романские и германские, и что бродячие клирики перенимали их от бродячих мирян, жонглеров и мимов, а не наоборот.

Так продолжалось несколько столетий — вплоть до великого социально-культурного переворота XI—XII вв. И тогда все переменилось. Вагантство «высокого средневековья» — прямой наследник вагантства раннего средневековья, но культурный облик его — совершенно иной.

Перелом между двумя эпохами средневековья обычно связывается с началом крестовых походов, когда в 1099 г. европейскими рыцарями был взят Иерусалим. На самом деле, конечно, полоса перехода была шире — она захватывала и последнюю треть XI в., и начало XII в., но решающий момент перелома врезался в память Европы совершенно точно. Именно историку первого крестового похода Гвиберту Ножанскому, который родился в 1053 г. и написал свою замечательную автобиографию в 1115 г., принадлежат знаменательные слова: «Незадолго до моего детства, да, пожалуй, и тогда еще школьных учителей было так мало, что в маленьких городках найти их было почти невозможно, а в больших городах — разве что с великим трудом; да если и случалось встретить такого, то знания его были столь убоги, что их не сравнить было даже с ученостью нынешних бродячих клириков»[15]. Это самая краткая и точная характеристика великого культурного переворота, который хоть и растянулся на несколько десятилетий, однако весь уместился в жизни и памяти одного человека.

Конечно, культурный переворот был лишь последствием социально-политического, а социально-политический — последствием экономического. К концу XI в. феодальная Европа впервые стала неуверенно применять к большим делам свои медленно копившиеся производительные силы. Сельское хозяйство стало прокармливать не только де-

[14] «Patrologia latina», v. 103, p. 735—738.
[15] «Patrologia latina», v. 156, p. 844.

ревню, но и город, город ответил на это крутым подъемом ремесла, изделия ремесла поползли на тяжелых возах по ухабистым дорогам на ярмарки и поплыли на грузных итальянских кораблях к недоступным ранее восточным рынкам, в ответ с Востока в Европу потекли деньги и предметы роскоши, загрубелые в своих замках феодалы почувствовали вкус к изящному быту и «вежественному» обхождению, рядом с прежними двумя сословиями, на которые распадался европейский мир, знатью и крестьянством, явились и потребовали внимания и уважения два новых — рыцарство и бюргерство. Чтобы поддерживать в порядке этот зашевелившийся муравейник феодального общества, потребовалась небывалая дотоле работа во всех местах, где что-то сосредоточивалось, координировалось, намечалось, назначалось, — в канцеляриях графов, герцогов и королей, в консисториях аббатов, епископов, архиепископов и пап. Потребовались люди — люди образованные или, по крайней мере, грамотные. Этот спрос на образованных людей и определил перемену в судьбе вагантства[16].

Питомником образованных людей в XI в. были соборные школы. В каждом крупном городе при кафедральном соборе имелась школа, где несколько учителей под надзором епископа наставляли молодых людей, готовящихся к духовному званию, сперва в «семи благородных искусствах» (тривиум — грамматика, риторика, диалектика, и квадривиум — арифметика, геометрия, астрономия, музыка), а потом в богословии, философии, каноническом праве и прочих науках, в которых им случалось быть сведущими. Уже в XI в. разные города славились разными науками: в Меце были хорошие учителя музыки, в Камбрэ — математики, в Туре — медицины и т. д. И уже в XI в. любознательные ученики начинают кочевать из одной школы в другую для совершенствования своего образования: об одном из них (ученике знаменитого Фулберта Шартрского) говорили, что он собирает знания по школам, как пчела свой мед по цветам. В XII в. такие перекочевки из школы в школу стали массовым явлением. Это и было новое вагантство — теперь оно, в отличие от прежнего, представляло собой уже не культурные низы, а, наоборот, культурные верхи духовного сословия.

Оживление культурной жизни в XII в. разом сказалось на организации системы образования и среди учащихся, и среди учащих. XII—XIII века — время рождения университетов в Европе[17]. Университеты вовсе не были прямыми потомками соборных школ. Во-первых, масса молодежи, стекавшейся учиться в новые центры образования, была гораздо многолюднее и пестрее, чем столетием раньше, — там, где сходил-

[16] *Haskins C.* H. The Renaissance of the XIIth century. Cambr. (Mass.), 1927; *Parè G., Brunet A., Tremblay P.* La Renaissance du XII siècle: les écoles et l'enseignement. Ottawa, 1933; *De Ghellinck J.* L'essor de la littérature latine au XII siècle. Bruxelles, 1946.

[17] *Rashdall H.* The universities of Europe in the Middle Ages, v. 1—3, ed. 3. London — Oxford, 1942.

ся учащийся люд со всех концов Европы, для него требовались совсем другие формы организации, чем в соборных школах, собиравших учеников в лучшем случае из нескольких окрестных епископств. Во-вторых, эта масса молодежи была гораздо разборчивее, чем столетием раньше: ее привлекали не стены школы, а личность преподавателя, и когда знаменитый Абеляр покинул собор Парижской Богоматери и стал читать свои лекции то тут, то там по окрестностям Парижа, то вокруг него толпилось не меньше студентов, чем когда-то в соборной школе. Но и учителя и ученики были обычно пришельцы, люди бесправные; чтобы оградить свое право на существование, они должны были соединиться в корпорацию и испросить у папы привилегию о своих правах, которую тот охотно давал. Такие корпорации учителей-магистров и учеников-школяров и были первыми европейскими университетами: в XII в. так сложились старейшие среди них, Парижский и Болонский, в XIII в. за ними возникли Оксфордский, Кембриджский, Тулузский, Саламанкский и целый ряд других. Университеты были, таким образом, изъяты из-под власти местных светских и даже духовных властей: в Париже начальником университета считался канцлер собора Парижской богоматери, но власть его была номинальной. Университет состоял из низшего, самого многолюдного факультета семи благородных искусств и трех высших факультетов — богословского, медицинского и юридического; организация их напоминала ученый цех средневекового образца, в котором школяры были учениками, бакалавры — подмастерьями, а магистры семи искусств и доктора трех наук — мастерами. Такая корпоративная организация (подкрепляемая наличием землячеств и коллегий разного рода) крепко сплачивала этот сбродный люд в единое ученое сословие. Если ваганты раннего средневековья бродили по монастырям и епископствам в одиночку, каждый на свой риск, то теперь на любой большой дороге вагант ваганта узнавал как товарища по судьбе и цели.

Цель у всей этой учащейся молодежи была одна — занять хорошее место, где бы знания ее приносили подобающий доход. Предыдущему поколению это удавалось без большого труда: когда сколько-нибудь образованных клириков в Европе было мало, а нужда в них была велика, то всякий грамотный монах или священник мог быть уверен, что при желании найдет себе пристанище в жизни — в приходе, в монастырской или соборной школе, в скриптории, в канцелярии какого-нибудь светского феодала. Новое же поколение, вступавшее в школу и в жизнь со столь бодрыми надеждами, неожиданно столкнулось с совсем непредвиденными трудностями. Старые соборные школы и новые университеты отвечали на потребности времени так отзывчиво, аудитории их становились так многолюдны и из стен их выходило в свет год за годом так много молодых и энергичных ученых клириков, что скоро был до-

стигнут критический рубеж: общество уже не находило, куда пристроить этих людей. Не надо забывать и о том, что образованным клирикам впервые пришлось столкнуться и с конкуренцией образованных мирян: несколько поколений назад грамотный мирянин был в Европе чем-то почти неслыханным, а теперь, к XIII в., и грамотный рыцарь, и грамотный купец постепенно становились если не частым, то и не редким явлением. Так совершилось в Европе первое перепроизводство людей умственного труда, обслуживающих господствующий класс: явилась первая интеллигенция в современном европейском смысле этого слова. Этим людям впервые пришлось почувствовать себя изгоями, выпавшими из общественной системы, не нашедшими себе места в жизни[18].

Закончив образование в соборной школе и не найдя для себя ни прихода, ни учительства, ни места в канцелярии, молодые клирики могли только скитаться с места на место и жить подаяниями аббатов, епископов и светских сеньоров, платя за это латинскими славословиями. Общая обстановка XII в. содействовала такой скитальческой жизни: после крестовых походов и оживления торговли дороги Европы впервые стали относительно безопасны от разбоев и доступны для передвижения. К тому же и духовное звание вагантов было им при этом не без пользы: благодаря ему они были неподсудны светскому суду и чувствовали себя в безопасности если не от побоев, так хоть от виселицы. Находить гостеприимцев им удавалось: нарождающаяся привычка к светскому «вежеству» учила даже светских сеньоров ценить льстивую латинскую лиру, а о духовных сеньорах тем более не приходится говорить: недаром строгий Авессалом Сен-Викторский патетически сетовал, что у епископов «палаты оглашаются песнями о подвигах Геркулеса, столы трещат от яств, а спальни от непристойных веселий»[19].

Такой образ жизни определял не только характеры, но и ученые вкусы вагантов. Дело в том, что ученый мир XII в. никоим образом не был единомыслен в своей учености: перед ним были осколки прекрасной, но разрушенной древней культуры, из которых надлежало выстроить не столь прекрасную (на первый взгляд), но цельную и стройную систему новой культуры. И, как всегда, в строителях боролись разум с чувством: одни упрекали других в том, что они тешатся бесполезными побрякушками античных поэтов, другие упрекали первых в том, что они своими системами сушат и губят живую красоту искусства. В историю это вошло как «спор artes и auctores» — «теорий» и «классиков». «Классики», т. е. античные писатели, были образцами, с которых начиналось школьное

[18] *Süssmilch H.* Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung. Leipzig, 1917; *Waddell H.* The wandering scholars. London, 1927; *Dobiache-Rojdestvensky O.* Les poésies des goliards. Paris, 1931; *Bechthum M.* Beweggründe und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters. Jena, 1941 (нам недоступно); *Le Goff Î.* Les intellectuels au Moyen Age. Paris, 1957.

[19] «Notices et extraits de quelques MSS, de la Bibilothèque Nationale», ed. J. D. Hauréau, v. IV. Paris, 1892, p. 30.

преподавание, «теории» были целью, к которой оно вело, и ни то ни другое не могло обойтись друг без друга. Спор этот в истории культуры велся не в первый и не в последний раз: в античности он назывался спором «аналогистов и аномалистов», а в эпоху классицизма — спором «древних и новых». В XII—XIII вв. оплотом «теоретиков» был Париж, оплотом «классиков» — Орлеан, и французский поэт середины XIII в. Генрих Анделийский описывал их борьбу в длинной аллегорической поэме «Баталия семи искусств». Как всегда в истории, окончательная победа осталась за «новыми»: парижские «Суммы» Фомы Аквинского, подводившие итог всей без исключения средневековой культуре, были нужней эпохе, чем овидианские упражнения орлеанцев и их разбросанных по всей Европе учеников. Ваганты в этой битве были не с победившими, а с побежденными, не с «теоретиками», а с «классиками». Причина и следствие здесь перекрещивались: с одной стороны, «теоретики» — богословы и правоведы — легче находили себе преподавательские и канцелярские места и реже оказывались на больших дорогах, а, с другой стороны, те, которые оказывались на больших дорогах и искали себе гостеприимных покровителей, больше нуждались, чтобы купить их внимание, в классической риторике стихотворных панегириков, чем в изощренной диалектике «теорий».

Итак, вагантство XII—XIII вв. стало из неученого ученым; но это не значит, что оно из буйного стало благонравным. О них говорили: «Школяры учатся благородным искусствам — в Париже, древним классикам — в Орлеане, судебным кодексам — в Болонье, медицинским припаркам — в Салерно, демонологии — в Толедо, а добрым нравам — нигде»[20]. Сентенция эта принадлежит монаху Гелинанду, который, перед тем как постричься, сам был бродячим трувером (то есть таким же вагантом, только писавшим не на латинском, а на французском языке) и, по собственному выражению, был приспособлен для оседлого труда не более, чем птица небесная. Для средневековых церковных властей эти опасно умножившиеся бродячие толпы, растекшиеся по всем европейским дорогам, были предметом не меньшего, а большего беспокойства, чем прежде: во-первых, они из невежественных стали умствующими, а во-вторых, они из пестрых и разномастных стали дружными и легко находящими между собою общий студенческий язык. Всей своей жизнью ваганты подрывали у народа уважение к духовному сану, а при случае оказывались и участниками общественных беспорядков. Кроме того, из их среды исходили стихи не только льстивого и панегирического содержания: так, хронист Матвей Парижский под 1229 годом упоминает стихи парижских школяров, написанные по случаю блуда королевы Бланки Кастильской с папским легатом.

При этом не надо думать, что вагантские бесчинства совершались только на больших дорогах да в кабаках. Как ни странно, возможность

[20] «Patrologia latina», v. 212, p. 603.

для них давали и общепринятые церковные праздники. Церковь хорошо понимала, что всякая строгость нуждается во временной разрядке, и под новый год, в пору общего народного веселья, устраивала праздник для своих младших чинов: послушников, школяров, певчих и т. д. Местом объединения этой церковной детворы был прежде всего церковный хор под управлением регента; и вот, 28 декабря, накануне поминовения святых младенцев, невинноубиенных от царя Ирода, во время слов вечерней службы «...низложил господь власть имущих и восставил униженных», регент торжественно передавал свой посох, знак власти, одному из мальчиков, и в течение следующего дня этот мальчик считался епископом, вел службы, произносил проповеди (некоторые из них записаны и сохранились), а остальные мальчики исполняли роли священников, диаконов и пр.; вечером же для этого малого причта устраивалось угощение за счет церкви. Так как главным поминаемым событием при этом было бегство Христа-младенца с богоматерью на осле в Египет, то в некоторых городах праздник сопровождался инсценировкой: клирик, переодетый женщиной, верхом на осле и с младенцем на руках проезжал по церковному двору или по улицам города от церкви. Так велось издавна; но к XII в. причт постарше позавидовал детям и стал устраивать для себя праздник такого же рода, только гораздо менее невинный. Это делалось 1 января, в новогодие, в день Обрезания Господня; главным актом и здесь была передача посоха старшине праздника, поэтому праздник обычно именовался «праздник посоха», но также «праздник дураков», «шутовской праздник», «ослиный праздник» и т. п. Здесь уже каждый город и каждая церковь изощрялись в вольностях на свой лад: перед началом мессы к церкви подводили навьюченного осла, клирики выстраивались перед дверями с бутылями вина в руках, осла торжественно вводили в церковь и ставили у алтаря, каждая часть богослужения вместо «аминя» заканчивалась громогласным ржанием, а кое-где доходили и до того, что кадили не из кадильниц, а из старых башмаков, на алтаре бросали игральные кости, размахивали колбасами и сосисками, клир и миряне менялись одеждами, пели и плясали в масках и т. д., драки и кровопролития были обычным явлением; что ваганты на таком празднике были желанными гостями, понятно без дальних слов. Ученые церковники, читавшие Овидия и отлично понимавшие, от каких языческих «сатурналий» или «форнакалий» пошли эти обычаи, даже не пытались отменять этот «праздник дураков» и только старались умерить его неистовства; так, в городе Сансе архиепископ Петр Корбейльский (ум. в 1222 г.), один из почтеннейших ученых своего времени, учитель самого папы Иннокентия III, запретил своему клиру вводить в церковь осла и потрясать бутылями, но оставил в богослужении и пение «ослиной секвенции» вначале, и «песнопение к выпивке» в конце, и общую пляску в середине («Трижды оземь бьются ноги, три ко благу есть дороги...» и т. д.). Только несколько веков спустя, уже в эпоху контрревфор-

мации (XVI в.) церкви удалось задушить эти народные обычаи; да и то в глухих местах Европы «праздник дураков» справлялся в церквах до XVII—XVIII вв.[21]

Таким образом, у церковных властей было достаточно оснований бить тревогу. Если в XII в. папству было еще не до вагантов — оно было слишком занято борьбой с германскими императорами и организацией крестовых походов — то с начала XIII в., почувствовав себя победоносным и всевластным, оно обрушивается на вагантов всею силою доступных ему средств. Если в XII в. соборные постановления против нерадивых клириков выносятся нечасто и вяло, словно только по привычке, то в XIII в. чуть ли не ежегодно провинциальные соборы то в Париже, то в Руане, то в Майнце, то в Лондоне поминают «бродячих клириков» самыми суровыми словами. Осуждению подвергается «клирик, поющий песни в застолье», «клирик, занимающийся постыдным шутовством», «клирик, посещающий кружала», «клирик, который пьянствует, играет в зернь, одевается в зеленое и желтое и носит оружие», «клирики, которые ночью бродят по улицам с шумом, дудками, бубнами и плясками» и т. п.[22] Осуждение прибегает к самым решительным мерам: если покаяние на виновных не действует, то они лишаются духовного знания и выдаются светским властям, то есть почти прямой дорогой на виселицу.

Здесь, в этих соборных постановлениях, появляется термин, получивший очень широкое распространение: «бродячие школяры, сиречь голиарды», «буйные клирики, особливо же именующие себя голиардами» и пр. Как поэзия вагантов, так и это их название имеет два истока — народный и ученый. В романских языках было слово gula, «глотка», от него могло происходить слово guliart, «обжора», в одном документе XII в. упоминается человек с таким прозвищем. Но кроме того оно ассоциировалось с именем библейского великана Голиафа, убитого Давидом; имя это было в средние века ходовым ругательством, его применяли и к Абеляру, и к Арнольду Брешианскому. Бой Давида с Голиафом аллегорически толковался как противоборство Христа с сатаною; поэтому выражение «голиафовы дети», «голиафова свита» и пр., обычные в рукописях XIII в., означают попросту «чертовы слуги». Как бы то ни было, слово «голиард» очень скоро контаминировало ассоциации, связанные и с той и с другой этимологией, и распространилось по всей романоязычной Европе; в Германии (например, в Буранском сборнике) оно не употребительно. Таким образом, это был ругательный синоним слова «вагант», — не более того[23].

Но когда слово «голиард» было занесено из европейских центров просвещения в окраинную Англию, оно претерпело неожиданное переос-

[21] *Chambers E. K.* The medieval stage, v. I. Oxford, 1903.
[22] *Weddell H.* Op. cit., Appendix E.
[23] Brinkmann H. Goliarden. — «Germanisch-romanische Monatschrift», 12 (1924).

мышление. В Англии бродячих студентов не было, и о вагантах-голиардах английские клирики знали только по цветистым рассказам школяров, побывавших в учении на континенте и там навидавшихся и наслышавшихся такого, что и представить трудно было их землякам. И вот здесь, на англо-нормандской окраине Европы, из прозвища «голиард» вырастает целый миф о прародителе и покровителе вагантов — гуляке и стихотворце Голиафе, который «съедал за одну ночь больше, чем святой Мартин за всю свою жизнь». Английский историк Гиральд Камбрийский около 1220 г. пишет: «И в наши дни некий парасит, именем Голиаф, прославленный гульбою и прожорством, и за то по справедливости могший бы именоваться Гулиафом, муж, в словесности одаренный, хотя добрыми нравами и не наделенный, изблевал обильные и многохульные вирши против папы и римской курии, как в метрах, так и в ритмах, сколь бесстыдные, столь и безрассудные»[24]. И далее в качестве примера «Голиафовых» стихов он называет «Обличение Рима» и «Исповедь», — первое, как мы теперь знаем, принадлежит кругу Вальтера Шатильонского, а второе — Архипиите Кельнскому. Это значит, что к первой четверти XIII в. классические образцы вагантской поэзии уже были созданы, уже разлетелись по всей Европе, уже потеряли имена своих подлинных авторов и уже искали объединения под именем фиктивного автора, чем более красочно выглядящего, тем лучше. Таким именем и оказался легендарный Голиаф. В англо-нормандских (а затем и во многих континентальных) рукописях этому «Голиафу» последовательно приписываются все сколько-нибудь значительные вагантские стихотворения: «Исповедь», «Проповедь», «Разговор с епископом», «Жалоба папе», «Проклятие Риму», «Проклятие вору», «Спор вина с водой», «Осуждение брака» и, наконец, большие сатирические поэмы «Превращение Голиафово» и «Откровение Голиафово» («Метаморфоза» и «Апокалипсис»).

Так слово «голиард», последователь «Голиафа», из бранной клички стало гордым самоназванием. А отсюда уже недалеко было до мысли представить голиардство как организованный бродяжий орден со своим патроном, уставом, членством, порядками и праздниками. «Чин голиардский», программа этого ордена, — одно из самых популярных вагантских стихотворений:

Бог сказал апостолам: «По миру идите!»
И по слову этому, где ни поглядите,
Мнихи и священники, проще и маститей,
Мчатся — присоседиться к нашей славной свите.

...Принимает орден наш правых и неправых,
Старых и измученных, молодых и бравых,

[24] *Giraldus Cambrensis*. Opera, ed. J. S. Brewer, v. IV. London, 1861, p. 291.

Сильных и расслабленных, видных и плюгавых,
И Венерой раненных, и всецело здравых.

Принимает всякого орден наш вагантский:
Чешский люд и швабский люд, фряжский и славянский,
Тут и карлик маленький, и мужлан гигантский,
Кроткий нрав и буйственный, мирный и смутьянский.

Ордена бродячего праведна основа:
Наша жизнь завидна есть, доля - несурова;
Нам милей говядины жирный кус здоровый,
Чем болтушка постная из крупы перловой.

...Возбраняет орден наш раннее служенье —
Встав, мы ищем отдыха, ищем угощенья,
Пьем вино и кур едим, судьбам в посрамленье:
Это нам угоднее времяпровожденье.

Возбраняет орден наш быть в двойной одеже —
Сверху свитки плащ носить можно лишь вельможе;
Мы же в кости спустим плащ, да и свитку тоже,
А потом расстанемся с поясом из кожи.

...Ветры нас противные пусть в пути не встретят!
Злые стрелы бедности пусть нам в грудь не метят!
Всякому разумному луч надежды светит:
Беды минут странника и судьба приветит.

А что речи едкие молвим, кроме лестных, —
Скажем в оправдание вольностей словесных:
«Честных честью мы честим и хулой — бесчестных,
Розним козлищ с агнцами, как в словах известных».

Это — поэтическая фикция: в действительности такого ордена никогда не существовало (как не существовало, например, «судов любви», которые тоже изображались в куртуазной литературе как нечто реально существующее). Какой толчок побудил вагантов к созданию этого мифа о бродяжьем братстве ученых эпикурейцев, — об этом нам еще придется сказать в дальнейшем. Во всяком случае, как художественное обобщение и типизация этот «орден» представляет собой образ, превосходно синтезирующий всю суть вагантской идеологии.

Таковы были ученые ваганты XII—XIII вв. — духовные лица, служившие мирской поэзии, носители того нового, что было создано европейской латинской лирикой в пору высшего ее расцвета. «Носители» — слово очень неопределенное и расплывчатое; в чем же, собственно, заключалось это «носительство»? Попытаемся дать ответ на этот вопрос.

3

Когда буржуазные ученые начала XX в. пытались начисто отрицать творчество безымянных бродячих поэтов, именуемых «вагантами» (некоторые, правда, при этом шли на уступку и соглашались различать образованных «вагантов», которые при случае еще могли что-то сочинять, и вконец невежественных «голиардов», которые могли только петь с чужого голоса, пить и буянить), — это было тенденциозное искажение всякого исторического правдоподобия. Это была вариация модной в свое время теории «опускающихся культурных ценностей», проповедовавшейся в основном в фольклористике: народ ничего не творит, творят лишь образованные сословия, а созданное ими постепенно перенимается все более и более низкими слоями общества, упрощается, огрубляется, обезличивается и превращается в конце концов в те безымянные пережитки, которые теперь собираются и коллекционируются как «народное творчество».

В применении к вагантской поэзии неосновательность таких представлений особенно очевидна. По существу, сторонники этой теории просто подменяют образ ученого (доучившегося или недоучившегося) школяра-ваганта XII—XIII вв., каким мы его знаем по многочисленным памятникам школьного быта этих времен, образом невежественного бродяги-ваганта VI—IX вв., каким мы его знаем по «Правилам учительским» и тому подобным старинным уставам. А мы видели, что такая подмена неправомерна; кроме имени и кроме общего состояния безместности и непристроенности, между вагантами раннего средневековья и вагантами высокого средневековья ничего сходного нет.

Какими бы кабацкими завсегдатаями и уличными буянами ни были ваганты XII—XIII вв., они учились в школах, они знали латынь и они умели сочинять латинские стихи. Это последнее умение особенно важно. Изучение латинского языка в средние века было не таким простым делом, как теперь (ведь речь шла о языке, на котором нужно было не только читать, но и писать, и бойко говорить), и сочинение латинских стихов всегда было непременной частью школьного обучения латыни: начинающих учеников заставляли сочинять «ритмические» стихи, которые можно было складывать на слух, а учеников постарше — «метрические» стихи, для которых уже была нужна начитанность и теоретические познания. Так или иначе, даже самый равнодушный к поэзии школяр всегда имел некоторый опыт слаживания латинских слов в стихотворные строки и порядочный запас зазубренных стихов из учебных классиков, откуда всегда можно было позаимствовать подходящий к месту образ или оборот. Конечно, во все времена школяр школяру рознь: но пусть даже сотни и тысячи этих молодых средневековых латинистов сочиняли своих стихи лишь из-под палки, все равно мы

можем быть уверены, что находились десятки и таких, которые это делали по доброй охоте и для удовольствия, подражая популярным образцам, варьируя их и совершенствуя, и что были, наконец, и такие единицы, которые, почувствовав в этом собственное призвание, создавали новые образцы, задавая тон массе подражателей.

Трудность состоит именно в том, чтобы в этой массе вагантских стихов различить стихи первых, вторых и третьих — различить, конечно, не чутьем, а знаньем. Дело в том, что вся эта масса дошла до нас анонимно. В этом отношении латинская вагантская поэзия являет любопытный контраст со своей сверстницей — провансальской трубадурской поэзией, в которой стихи прочно закреплены за именами авторов и вокруг этих имен слагаются легенды. Поэзия трубадуров аристократична, каждый певец гордится своим именем и своим местом если не среди дворян, то среди других певцов, расстояние между собой и своим соседом он ощущает очень остро и старается на каждое стихотворение ставить свою творческую печать. Поэзия вагантов, наоборот, плебейская. Духовного аристократизма в ней очень много, и об этом еще будет сказано, но социального аристократизма и индивидуализма в ней нет: все ваганты, во-первых, духовные лица, памятующие, что все смертные равны перед богом, и во-вторых, бедные люди, гораздо лучше чувствующие общность своего школярского положения и образования, чем разницу своих личных вкусов и заслуг. Поэтому восстановить имена хотя бы тех единичных творцов, которые задавали тон и вели за собой подражателей, — большая научная проблема. В начале XX в. В. Мейер сумел выделить стихи Примаса Орлеанского, М. Маницнус — стихи Архипииты Кельнского, немного позже К. Штрекер — стихи Вальтера Шатильонского и его подголосков. Три больших имени выступили перед нами из безымянного бытия — этим сделано очень много, но, конечно, предстоит еще сделать гораздо больше.

Самое раннее и самое славное из вагантских имен — это Гугон по прозвищу Примас (т. е. старейшина) Орлеанский. Оно было окружено славой, за которой долгое время даже не видно было человека. Поэт Матвей Вандомский с гордостью пишет в автобиографических стихах: «в Орлеане я учился в дни Примаса»; Генрих Анделийский в уже упоминавшейся поэме «Баталия семи искусств» ставит во главе арьергарда орлеанских «классиков» рядом Овидия и Примаса Орлеанского; и еще Боккаччо в «Декамероне» (I, 7) помнит бродячего певца «Примассо». Даже современная летопись снизошла до упоминания о нем: в хронике продолжателя Ришара из Пуатье под 1142 г. стоит такая запись: «В это же время процветал в Париже некий школяр по имени Гугон, от товарищей своих по ученью прозванный Примасом; человек он был маленький, видом безобразный, в мирских науках смолоду начитанный и остроумием своим и познаниями в словесности стяжавший своему имени блистательную славу по многим и многим провинциям. Среди других

школяров был он так искусен и быстр в сочинении стихов, что, по рассказам, вызывал всеобщий смех, оглашая свои тут же слагаемые вирши об убогом плаще, пожертвованном ему некоторым прелатом»[25]. Про него рассказывали, что однажды он в церковном хоре пел вполголоса и объяснял это тем, что не может петь иначе, имея только полприхода; и еще столетие спустя итальянский хронист Салимбене, рассказывая об одном архиепископе, который терпеть не мог разбавлять вино водой, упоминает, что при этом он с восторгом ссылался на стихи Примаса Орлеанского на эту тему. Примас стал настолько легендарным героем, что сохранился даже обрывок сказания о том, как он состязался в стихотворстве с мифическим Голиафом, праотцем голиардов.

Действительно, во всем корпусе вагантской поэзии стихи Примаса отличаются наибольшей индивидуальностью, производят непреодолимое впечатление автобиографичности. Они самые «земные», он нарочно подчеркивает низменность их тем — подарков, которые он выпрашивает, или поношений, которые он испытывает. Он единственный из вагантов, который изображает свою любовницу не условной красавицей, а прозаической городской блудницей. По его стихам можно проследить с приблизительной достоверностью историю его бродячей жизни. Он побывал и в Орлеане, и в Париже, и в Реймсе, которому посвятил панегирическое стихотворение, и в Амьене, где проигрался до нитки, и в Бовэ, где остался очень недоволен новоизбранным епископом, и в Сансе, где, наоборот, новый епископ щедро его одарил. Под старость ему жилось все хуже и хуже: в одном свирепом стихотворении он рассказывает, как его спустил с лестницы некий богач, к которому он пришел (будто бы) за своими собственными деньгами, в другом — как злодей-капеллан со своим приспешником выжил его в больницу-богадельню при капитуле, а когда он попытался заступиться там за одного больного, то выгнал и оттуда. Темперамент и стиль Примаса трудно не узнать: стремительные тирады, с замечательной легкостью нанизываемые друг за другом яростнейшие оскорбления, каждое из них порознь иной раз даже непонятно в своей бытовой конкретности, но все вместе они производят на редкость сильное впечатление. Эта порывистость у него во всем: стихи во славу Реймса, где этот ученый город превозносится до небес, он начинает (для контраста) поношением соседнему Амьену, а кончает (совсем уж неожиданно) отчаянной бранью по адресу какого-то ученого соперника, не по заслугам внимательно принятого в Реймсе. Благодаря этой бытовой насыщенности стихов Примаса мы без труда можем датировать его деятельность: он родился около 1093 г., большинство сохранившихся стихов написаны им в 1130—40-х годах, а умер он около 1160 г.

Второй великий вагантский поэт известен не по имени, а только по прозвищу: это Архипиита, «поэт поэтов», как он себя называет (впо-

[25] «Monumenta Germaniae Historica: Scriptores», v. 26, p. 81.

следствии в подражание ему таким гордым званием величались еще какие-то стихотворцы). Архипиита — образ совсем иного рода, чем Примас. Он тоже скиталец, он тоже бедняк, но у него нет той едкой мрачности, которая присутствует в стихах Примаса: вместо этого он бравирует легкостью, иронией и блеском. Там, где Примас разит своего противника, он бьет его в лоб именами худших библейских злодеев; Архипиита вместо этого колет его самыми тонкими и ядовитыми намеками-реминисценциями из Ветхого завета, незаметно и неожиданно вплетая их в ткань стихов. Примас весь в настоящем, он всегда поглощен той хвалой, хулой или просьбой, которая в эту минуту для него всего важнее; Архипиита, напротив, охотно отвлекается от всего частного, вместо рассказа о каком-то своем злоключении он предлагает свой всегдашний автопортрет («во-первых, я люблю девушек, во-вторых, игру, в-третьих, хорошее вино...»), но любую исповедь, проповедь или панегирик он умеет неожиданно закруглить самой конкретной попрошайней. Попрошайничает он почти в каждом стихотворении, но не с издевательским самоунижением, как Примас, а с гордым вызовом, принимая подаяние как нечто заслуженное. Стих его легче и звонче, в изысканной игре библейскими и античными реминисценциями он не знает равных. Хоть он и упоминает о том, что страдает чахоткой, но стихи его светлее и оптимистичнее, чем стихи Примаса. По собственному признанию, он был из рыцарского рода и пошел в клирики только из любви к наукам и искусствам («...Я люблю Вергилия больше, чем Энея!»); светского лоска в его стихах больше, чем у кого-либо из его латинских современников.

Таково и его общественное положение: это почти «придворный поэт» императора Фридриха Барбароссы, его официальный покровитель — архиканцлер Рейнальд (Регинальд) Дассельский, архиепископ Кельнский, правая рука императора. Собственно, только поэтому мы и называем его «Архипиитой Кельнским»: в Кельне мы его почти не видим. К канцлеру он обращается с просьбой о пособии как «заальпиец к заальпийцу»: «заальпийцами» немцев называли итальянцы, в Италии немецкий вагант чувствует себя больше дома, чем в Германии. Жизнь его выступает для нас из неизвестности всего на какие-нибудь пять-шесть лет — 1161—1165 гг.: в эти годы написаны все десять сохранившихся от него стихотворений. Это было время высших успехов императора Барбароссы: он воевал в Италии, победил и срыл до основания Милан, поставил в Риме своего папу; Рейнальд со свитой находился неотлучно при нем и настоятельно побуждал Архипииту сочинить эпос в честь деяний Фридриха, от чего поэт изысканнейшим образом уклонялся, но потом все-таки был вынужден написать если не эпос, то оду в честь Фридриха, эффектную и блестящую. Пребыванием в Италии поэт воспользовался, чтобы побывать в Салерно, медицинской столице Европы, поучиться врачебному делу и полечить свою чахотку, но вернулся оттуда по-прежнему боль-

ным и вдобавок обобранным. В 1164 г. двор канцлера тронулся в обратный путь в Германию; по дороге, в Вене, Архипиита попал в какую-то неприятность из-за своих любовных похождений и должен был виниться перед Рейнальдом в звучном стихотворном покаянии, где сравнивает себя ни более, ни менее, как с пророком Ионой, тоже ведь изведавшим страдания. В 1165 г. мы наконец находим его в Кельне: здесь он обращается к покровителю с целой поэмой о видении, в котором ему раскрылись во сне все силы и тайны небесные, и все лишь затем, чтобы Рейнальд заступился за соседний монастырь, у которого местный граф оттягал несколько десятин виноградника. Далее следы Архипииты теряются. Так как изображает он себя человеком молодым и страдающим чахоткой, то можно думать, что родился он между 1130 и 1140 гг., а умер вскоре после 1165 г.

Стихи Архипииты широкого распространения не получили: это был слишком индивидуальный и слишком «локальный» мастер, чтобы ему можно было подражать. Однако одно из его десяти стихотворений представляет исключение — это знаменитая «Исповедь»:

Осудивши с горечью жизни путь бесчестный,
Приговор ей вынес я строгий и нелестный:
Создан из материи слабой, легковесной,
Я — как лист, что по полю гонит ветр окрестный.

...Как ладья, что кормчего потеряла в море,
Словно птица в воздухе на небес просторе,
Все ношусь без удержу я себе на горе,
С непутевой братией никогда не в ссоре.

...Я иду широкою юности дорогой
И о добродетели забываю строгой,
О своем спасении думаю не много
И лишь к плотским радостям льну душой убогой.

Первый мой — Венерин грех: будь ему прощенье!
Сладостна мне смерть моя, сладко умерщвленье;
Ранит сердце чудное девушек цветенье —
Я целую каждую — пусть в воображенье!

...Во-вторых, горячкою мучим я игорной:
Часто ей обязан я наготой позорной.
Но тогда незябнущий дух мой необорный
Мне внушает лучшие из стихов бесспорно.

В-третьих, в кабаке сидеть и доселе было
И дотоле будет мне бесконечно мило,
Как увижу на небе ангельские силы
И услышу пенье их над своей могилой.

В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе!
Быть к вину поблизости мне всего дороже,
Будет петь и ангелам веселее тоже:
«Над великим пьяницей смилостивись, боже!..»

(*Перевод О. Румера*)

Рано утратив имя автора, «Исповедь» стала популярнейшим из всех вагантских стихотворений в Европе, перерабатываясь и контаминируясь с другими вагантскими «программными» стихами, как истинное фольклорное произведение.

Третий классик вагантской поэзии, Вальтер Шатильонский, был почти сверстником Архипииты, но намного его пережил и был тоже тесно связан с придворной культурой, но не в лице Фридриха Барбароссы, а в лице Генриха II Плантагенета, короля Англии и половины Франции. Вальтер был родом из Лилля, учился в Париже и Реймсе, несколько лет служил в канцелярии Генриха II, где входил в один из самых чтимых в Европе гуманистических кружков во главе с архиепископом Томасом Бекетом и его секретарем Иоанном Сольсберийским, лучшим «цицеронианцем» тогдашней Европы. Когда в 1170 г. Бекет был убит, а кружок рассыпался, Вальтер бежал на континент и стал преподавателем в Шатильоне, на границе Шампани и Бургундии; кроме того, он изучал право в Болонье и бывал в Риме, о котором сохранил в своих стихах самые мрачные воспоминания. В Шатильоне он написал свое крупнейшее произведение — ученую поэму «Александреида» в 10 книгах; это одна из самых высокохудожественных разработок популярной темы об Александре Македонском в мировой поэзии и одно из высших достижений всего европейского гуманизма XII в. В награду Вальтер получил от реймсского архиепископа, которому он посвятил поэму, место каноника в Амьене, где и провел последние лет двадцать своей жизни. Умер он в первые годы XIII в.; имеются недостоверные сведения, что он болел проказой и скончался от последствий слишком усиленных бдений и самобичеваний. «Галлия вся звучит песен напевом моих», — гордо написал Вальтер в своей эпитафии. Под этими «песнями» он имел в виду, конечно, не «Александреиду», а лирические стихотворения, писавшиеся «для отвода души», — успех они имели громадный и вызвали такое множество подражаний, что выделить из их числа подлинные произведения Вальтера — задача труднейшая и до сих пор окончательно не решенная. Поэт ученой «Александреиды» остался «ученым поэтом» и среди вагантов. Собственно, самого его «бродячим клириком» считать нельзя: бедняком он не был и всегда располагал каким-нибудь местом в канonикате, соборной школе или при дворе. «Попрошайных» стихотворений, столь характерных для Примаса или Архипииты, у него нет вовсе. Единственное стихотворение, в котором он просит пожаловать его приходом, обращено к самому папе и настолько полно патети-

ческих ламентаций о всеобщем падении нравов и знаний, что личная нота в нем совершенно теряется.

Падение учености, отсутствие уважения к знаниям и знающим — вот главная тема жалоб и негодования Вальтера в большинстве его стихотворений: он ратует стихами не за себя, а за все ученое сословие. Поэтому для него особенно характерны сатирические и морально-обличительные стихотворения. Главный предмет его обличения — богатые прелаты, взяточничество и кумовство при раздаче церковных должностей; непосредственно папский престол он затрагивает лишь в одном стихотворении, «Обличить намерен я...» (может быть, оно принадлежит даже не Вальтеру, а его подражателю), которое также стало одним из самых популярных во всей вагантской поэзии. Стиль Вальтера тоже несет отпечаток его «учености»: он любит эффектно развертываемые аллегории (так построено стихотворение «Для Сиона не смолчу я...», где образы Сциллы, Харибды, скал, сирен и пр., нагроможденные в начале стихотворения, потом получают каждый свое отдельное толкование; так же построен и «Стих о светопреставлении»), любит патетические антитезы, созвучия, игру слов (например, в «Обличении Рима»).

Примаса легче всего представить себе читающим стихи в таверне, Архипииту — при дворе, а Вальтера — на проповеднической кафедре. Из трех поэтов он — самый «литературный»: он берет ходовые общедоступные мотивы и с помощью своего арсенала риторических средств, которыми владеет в совершенстве, превращает их в образцово построенные стихотворения. Это относится не только к сатирическим, но и к традиционным лирическим темам — к стихам о любви, весне и свидании. Особенно близок ему жанр пасторали, как раз в это время достигающий особенной популярности в европейской поэзии, как латинской, так и новоязычной: самые лучшие, четкие, звучные, античнo украшенные образцы латинских пасторалей этого времени принадлежат Вальтеру Шатильонскому.

Примас Орлеанский, Архипиита Кельнский, Вальтер Шатильонский — это как бы три хронологические ступени и три социальные ступени вагантского творчества. Если сделать еще один шаг в этом направлении, то мы уже окажемся не в XII, а в XIII в., и перед нами предстанет не бродячий клирик и не ученый каноник, а важный прелат; но и его стихи становятся достоянием репертуара бродячих клириков, не уступая в популярности никаким другим.

Это — Филипп Гревский, канцлер собора Парижской Богоматери, автор «Правды правд» и «Буллы разящей». Он родился и учился в Париже, с 1217—1218 г. занимал там пост соборного канцлера, то есть заместителя парижского архиепископа, и на этом посту считался верховным начальником парижского университета. Университетская вольница быстро почувствовала над собою его властную руку: «эти доктора ссорятся между собою как боевые петухи», — недовольно говорил Фи-

липп. В 1219 г., когда епископ с принцем Людовиком были далеко в крестовом походе, Филипп отлучил университет от церкви за неповиновение некоторым его и епископским уставам; университет апеллировал к римскому папе, тому в это время было невыгодно ссориться с парижской церковью, и дело удалось замять. Но лет через десять произошло новое столкновение: на этот раз причиной его были преподаватели из нищенствующих орденов, доминиканцев и францисканцев, которые пользовались от папы особыми привилегиями и отказывались подчиняться общим университетским и канцелярским уставам. Филипп запретил этим преподавателям принимать учеников, кроме как из собственных орденов; те опять пожаловались папе, на этот раз папа заступился за своих ставленников, в университете начались такие буйные беспорядки, что Филиппу пришлось бежать из Парижа. Только в 1231 г. папская булла примирила спор — на этот раз в пользу университета против Филиппа и епископа. Через пять лет канцлер Филипп умер; на смерть его уже известный нам Генрих Анделийский написал панегирическое стихотворение, не забыв в нем упомянуть и о стихах канцлера «и по-французски, и по-латыни», а доминиканцы сочинили злую легенду, будто бы после кончины Филипп явился во сне своему епископу и признался, что горит теперь адским пламенем, во-первых, за немилость к нищенствующим, во-вторых, за неправоверный взгляд на учение о благодеяниях, а в-третьих, за неудобосказуемый плотский грех.

В историю литературы Филипп Гревский вошел прежде всего как гимнограф; звучная трилогия его гимнов Марии Магдалине — это шедевр среди шедевров религиозной поэзии XIII в. Большинство его лирических стихов — моралистического и дидактического характера; отличаются они изысканностью приемов («Беседа Христа со своим виноградником», «Беседа Диогена с Аристиппом» о всесилии денег) и, как это ни неожиданно, тем, что этот церковный магнат бичует нравы церковной иерархии так же страстно, как иной бедный клирик («О, прелаты, вы — Пилаты, алчные тираны, вы трикраты брали платы за Христовы раны; ради брата, ради свата все для вас желанно, а проклятый небогатый жди, как окаянный...»). По традиции такие стихи причисляются не к вагантским, а к «околовагантским» стихотворениям и печатаются, как это ни странно, в гимнографических сборниках; но два из них, «Булла разящая» и «Правда правд», ярче всего излившие ненависть парижского прелата к Риму и римским ставленникам, получили всеевропейское распространение и вошли в Буранский сборник:

Буллою разящей,
От судных мест летящей,
Страждущим грозящей
Неистовостью мстящей,
Истина освистана
И предана и продана

Пред праведностью спящей!
О чем ни обращается
В курию просящий, —
Сперва прощается
С сумой своей звенящей!

Еще несколько случайных имен, мелькающих среди бесконечных вагантских анонимов, вряд ли заслуживают подробной характеристики. Это уже упоминавшийся Петр Корбейльский, архиепископ Санский, поневоле допустивший в своем соборе исполнение «ослиной секвенции» и за это даже прослывший (без особых оснований, конечно) ее сочинителем. Это Гвидон Базошский, спутник Филиппа-Августа в III крестовом походе, богатый каноник, со вкусом описывавший в стихах удовольствия охоты в своих поместьях, автор религиозных и дидактических стихов, среди которых, однако, нашлось место и гимну на «праздник посоха»; в автоэпитафии он охарактеризовал себя так:

Предан забавам и предан занятьям, но в первых — умерен,
А во вторых — увлечен, век я учился, учив.

Это, наконец, Петр Блуаский, ученый прозаик и поэт, советник Генриха II Плантагенета, в молодости развлекавшийся «безделками и Венериными песнопениями», а в старости горько в этом каявшийся, осуждавший «идолопоклоннические вирши о Геркулесе и Юпитере» и «воспевание запретной любви и обольщения девиц» и рассылавший вместо этого своим почитателям «Стихи о борьбе духа и плоти» или «Стихи против клириков, преданных похотям». Но и из его стихотворений по крайней мере одно, и отличное, было подхвачено вагантами и попало в «Буранский сборник».

Думается, что этого обзора достаточно, чтобы видеть: конечно, авторы вагантских песен не должны были быть непременно оборванными школярами, проводящими всю жизнь на больших дорогах и в кабаках. Конечно, стихи о любви и вине легкой рукой мог написать даже пожилой и степенный клирик, в целомудрии и трезвости провождающий жизнь над изучением античных классиков и отцов церкви. В конце концов, у каждого за плечами была молодость и школярская жизнь, и у многих доставало душевной памяти, чтобы и в старости, на покое находить слова для чувств своих ранних лет. Но это никоим образом не дает еще оснований начисто отлучить бродячую толпу молодых школяров от поэтического творчества и обречь ее на бессильное перепевание песен, «спустившихся» к ним сверху, от ученых поэтов.

Дело в том, что в вагантской стихотворной продукции есть одна особенность, которую никакой переводной сборник не может передать. Это — ее однообразие, стандартность, серийность. За каждой пасторалью или песней о красавице, или песней о весне, или песней о хищных прелатах в подлинных средневековых сборниках стоит десяток, если не

десятки подобных ей, разрабатывающих те же сюжеты, образы, мотивы, но всякий раз в других словах, в других метрах, в других эпитетах и сравнениях. Это не переделки, а подражания, это не «порча текста», а творческое соревнование. Если бы ваганты были пассивными потребителями чужих созданий, то они ограничивались бы изменениями в готовых песнях, заменами не нравящихся строф на лучшие (или худшие), созданием сокращенных и распространенных вариантов. Но тогда бы не было той массы подражаний, той массы попыток пересказать «то же самое своими словами», которая так характерна для средневековой латинской лирики. Мы сказали, что в массе школяров, зубривших античных классиков и в виде обязательного упражнения складывавших собственные вирши, были сотни таких, которые делали это по горькой обязанности, десятки таких, которые делали это со вкусом и удовольствием, соревнуясь с заданными образцами, и единицы таких, которые находили в этом свое призвание и сами творили новые образцы. Представим себе, что это отношение к поэзии они вынесли и за стены школы, перенесли его со стихов для учителей-латинистов на стихи и песни для самих себя. И мы легко вообразим, что из сотен выходили те подголоски, которые запоминали и переписывали готовые песни, коверкая их подчас каждый на свой лад, из десятков — те стихотворцы средней руки, чьим однообразным творчеством — пастораль за пасторалью, веснянка за веснянкой, сатира за сатирой — заполнена подавляющая часть средневековых стихотворных рукописей, а из единиц — такие фигуры, как Примас Орлеанский, Архипиита или Вальтер Шатильонский. Но разве только для вагантской поэзии характерна такая картина и разве не в каждую эпоху поэтической культуры мы найдем среди творцов и потребителей поэзии те же самые три слоя участников литературного процесса?

«Вагантская поэзия» отличается от «невагантской поэзии» не социальным положением авторов, не тематикой, не формальными особенностями, а средой бытования. Чьи бы стихи ни попадали в тон идеям и эмоциям вагантской массы, они быстро ею усваивались, индивидуальное авторство забывалось, и стихи становились общим достоянием: их дописывали, перерабатывали, варьировали, сочиняли по их образцу бесчисленные новые; все приметы конкретности быстро утрачивались, и в стихотворение Архипииты с обращением к Кельнскому архиепископу «Ставленник Колонии...» английский поэт подставлял слова «Ковентрийский ставленник...», а какой-нибудь другой — безликое «Добрый покровитель мой...». В таком виде эти стихи разлетались по всей Европе и оседали тут и там в разрозненных рукописных сборниках.

Не всякий современный читатель хорошо представляет себе, что такое средневековый рукописный сборник. Лишь в редких случаях он похож на современную книгу с продуманным содержанием, составом и планом. Гораздо чаще он напоминает те тетради, которые вели «для

души» читатели и читательницы бескнижной русской провинции сто лет тому назад: вперемежку и без всякого порядка здесь следуют выписки из отцов церкви, гимны, поучения, исторические записи, копии судебных документов, притчи и стихи. Таких сборников в европейских библиотеках хранятся сотни. Лишь немногие из них посвящены преимущественно стихам; да и в них число стихотворений редко превышает несколько десятков, причем каждый сборник обычно имеет свое «лицо». Так, цюрихский сборник XII в. содержит вагантские стихи вперемежку с учеными метрическими поэмами знаменитых авторов старшего поколения — Хильдеберта, Марбода и других: по существу, это тетрадь, в которую немецкий клирик, некоторое время учившийся во Франции, торопливо и без разбору вписывал все незнакомое и интересное, что привлекало его в этом умственном центре Европы. Так, базельский сборник конца XIII в. заполнен в значительной части собственными стишками безвестного местного клирика, запоздалого подражателя Примаса и Архипиита по попрошайной части, но среди них переписаны и некоторые вагантские стихи, более старые и интересные. Так, лондонский, «арундельский», сборник XIII в., напротив, представляет собой маленькую, но с большим вкусом составленную антологию, включающую преимущественно стихи самого высокого художественного качества, как религиозные (в середине сборника), так и светские (в начале и конце).

Наиболее замечателен среди этих сборников, конечно, знаменитый «Буранский», Бенедиктбёйренский (ныне Мюнхенский). Он включает свыше 200 произведений, в подавляющем большинстве — специфически вагантской окраски; общее представление о том, что считать «вагантской поэзией», обычно невольно складывается у читателя и иследователя именно под впечатлением состава этого сборника. Однако сама Буранская рукопись никоим образом не могла и не должна была служить дорожным «вагантским песенником». Это — довольно толстая книга, переписанная несколькими писцами, очевидно, по заказу какого-то аббата, епископа или светского патрона, находившего вкус в подобной поэзии, украшенная даже несколькими миниатюрами; заполнялась она по продуманному порядку — сперва морально-сатирические стихи (может быть, в несохранившемся начале сборника им предшествовали чисто религиозные стихи), потом любовные стихи (около половины всего состава), потом застольные, игрецкие и бродяжьи песни и, наконец, словно в виде приложения, религиозные драмы о Рождестве и о Страстях Господних. В каждом разделе переписчики старались размещать ритмические песни небольшими тематическими группами, перемежая их короткими метрическими стихами сентенциозно-подытоживающего содержания; разумеется, удавалось это им далеко не всегда. При многих латинских стихотворениях записаны и немецкие стихотворения (или хотя бы строфы) на тот же мотив: Буранская рукопись — уже совре-

менница расцвета миннезанга. Писана она в южной Баварии или Швейцарии в XIII в. (то ли в 20-х, то ли в 90-х годах, — согласие между учеными до сих пор не достигнуто); это было место, далекое от основных притягательных центров вагантства, и поэтому при всем количественном обилии материала качество текстов Буранской рукописи скверное, варианты в ней собраны малоудачные и сплошь и рядом пестрят ошибками[26].

Настоящее научное издание всего корпуса европейской вагантской поэзии XII—XIII вв. — дело будущего. Оно требует геркулесова труда по сбору и сопоставлению бесчисленных текстов (притом очень разновариантных, то есть самых трудных для сопоставления) из десятков рассеянных по Европе рукописей. Это работа для многих поколений. Подготовка такого научного издания Буранского сборника была начата в начале XX в., I том вышел в 1930 г., первая половина II тома — в 1941 г., первая половина III тома — в 1970 г. причем за это время в работе над изданием сменилось три поколения ученых; комментарий не издан полностью до сих пор. Что касается других источников вагантских текстов, то исследователям и по сей день приходится пользоваться разрозненными публикациями из случайных рукописей, рассеянными по старым и часто малодоступным ученым журналам.

4

Когда современный читатель, преодолев трудности собирания текстов вагантской поэзии по старым журналам и сборникам, начинает знакомиться с ними и сопоставлять их, то многое поначалу может показаться ему странным и неожиданным.

Прежде всего, удивителен на первый взгляд кажется сам язык этой поэзии — латынь. Мы с легкостью представляем себе, что на латыни в средние века писались летописи, ученые трактаты, указы, церковные песнопения, но мы с трудом понимаем, зачем нужна была латынь в любовном стихотворении или в плясовой песне, — разве что ради пародии?

Дело в том, что средневековая европейская культура была насквозь двуязычной. Люди столетиями привыкали мыслить на одном языке, а писать на другом. Если нужно было послать кому-то письмо, то человек диктовал его писцу на своем родном французском или немецком языке, писец записывал по-латыни, в таком виде оно следовало с гонцом или попутчиком к получателю, а там новый писец или секретарь переводил неграмотному адресату его содержание обратно с латыни на родной язык. Знание латыни было первым признаком, отделявшим «культурного» человека от «некультурного»; в этом отношении разница между

[26] *Schumann O.* Einleitung, in: «Carmina Burana...» kritisch herausgegeben von A. Hiika und O. Schumann, Bd. I, 1, S. 1—96.

феодалом и мужиком меньше ощущалась, чем разница между феодалом и клириком. Поэтому всякий, кто стремился к культуре, стремился к латыни. О том, что между клириками латынь была живым, разговорным языком, не приходится и напоминать: только на латыни могли общаться в соборной школе или университете студенты, пришедшие кто из Италии, кто из Англии, кто из Польши. Но и между мирянами знакомство с латынью — хотя бы самое поверхностное, показное — было чем-то вроде патента на изящество. Поэтому когда весной на городских площадях и улицах юноши и девушки пускались водить хороводы (а зимой в непогоду плясали даже в церквах, где латынь глядела со всех стен, и духовные власти боролись с этим обычаем долго, но тщетно)[27], — то это делалось под пение не только французских и немецких песен, но и латинских — тех самых, которые сочинялись вагантами. А чтобы смысл песен не совсем оставался недоступен для танцующих, к латинским строфам порой приписывались строфы на народном языке на тот же мотив. Именно поэтому в Carmina Burana то и дело за латинской песней следует немецкая песня-подтекстовка с тем же ритмом и теми же нотами[28]. А в «Действе о Страстях Господних» одна и та же сцена (беседа Магдалины с разносчиком, плач Богоматери у креста) без всякой неловкости проходит перед зрителем дважды: один раз с латинскими стихами, другой раз с немецкими.

Такое одновременное использование в произведении двух языков, одного понятного и другого полупонятного, создавало возможность для самых изысканных художественных эффектов. Самый простой из них — это применение в песне на латинском языке припева на народном языке: мы видим это и в «Утренней песне» IX в., и в оправдательной песне Гилария перед Абеляром или безымянного ваганта перед возлюбленной («Госпожа, ты не права!»):

Tort a vers mei ma dame!

Вальтер Шатильонский и его школа (а отчасти еще до них — Примас Орлеанский) перемешивают латинский и народный язык еще гуще, начиная фразу по-латыни и кончая ее по-французски, или наоборот: знаменитое стихотворение «Вот на праздник прихожу...» начинается так:

A la feste sut venuz et ostendam, quare
Singulorum singulos mores explicare...

Наконец, вершиной мастерства в этом двуязычии было сочинение стихотворений из чередующихся строк на народном и на латинском

[27] *Spanke H.* Der Codex Buranus als Liederbuch. — «Zeitschrift fur Musikwissanachaft», 13 (1930—1931); *Spanke H.* Tanzmusik in der Kirehe des Mittelalters. — «Neuphilologische Mitteilungen», 31 (1930—1931).

[28] *Schumann O.* Die deutsche Strophen der Carmina Burana. — «Germanisch-romanische Monatschrift», 14 (1926).

языке. Технику эту разработала религиозная поэзия: здесь в каком-нибудь гимне Богоматери французские строки вели основную тематическую линию, позволяя слушателям без труда следить за смыслом, а латинские строки вбирали в себя придаточные предложения, орнаментальные эпитеты и прочие украшения. Вагантские поэты быстро оценили все возможности, которые сулила им такая игра внятного и невнятного, но применили этот опыт, разумеется, к материалу совсем иного рода. Вот образец такой двуязыкой песни из Буранского сборника (№ 185) в блестящем переводе Л. Гинзбурга, где немецкие строки переведены, а латинские оставлены в неприкосновенности:

Я скромной девушкой была — Virgo dum florebam,
Нежна, приветлива, мила, — Omnibus placebam.
Пошла я как-то на лужок — Flores adunare,
Да захотел меня дружок — Ibi deflorare.
Он взял меня под локоток, — Sed non indecenter,
И прямо в рощу уволок — Valde fraudulenter.
Он платье стал с меня срывать — Valde indecenter,
Мне ручки белые ломать — Multum violenter.
Потом он молвил: «Посмотри — Nemus est remotum!
Все у меня горит внутри!» — Planxi et hoc totum.
«Пойдем под липу поскорей —Non procul a via:
Моя свирель висит на ней, — Tympanum cum lyra».
Пришли мы к дереву тому, — Dixit: sedeamus.
Гляжу: не терпится ему — Ludum faciamus!
Тут он склонился надо мной — Non absque timore:
«Тебя я сделаю женой — Dulcis es cum ore».
Он мне сорочку снять помог, — Corpore detecta,
И стал мне взламывать замок — Cuspide erecta.
Потом схватил колчан и лук — Bene venebatur,
Но если б промахнулся вдруг, — Ludus compleatur!

Вслед за языковыми особенностями вагантских песен привлекают внимание их метрические особенности[29]. И здесь также перед нами раскрывается сложная картина взаимодействия ученой и народной поэтической традиции. Ученая традиция предстает здесь в виде церковных гимнов и секвенций — как могло укладываться в них любое светское содержание, мы уже видели по «Кембриджским песням». Народная традиция предстает здесь в виде песенных и плясовых напевов, подчас живущих в Европе и по сей день, — так, например, «Песня о свидании» Вальтера Шатильонского и анонимная пастораль «В полной силе было

[29] *Norberg D.* Introduction à l'étude de la versification latine médievale. Stockholm, 1958; *Norberg D.* La poésie latine rythmique du haut moyen âge. Stockholm, 1954; *W. Bear.* Latin verse and European song. London, 1955; *Meyer W.* Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik, Bd. 1—3, Berlin, 1906, 1936; *Scheiber J.*, Die Vagantenstrophe der Mittellateinischen Dichtung. Strassburg, 1894.

лето...», несмотря на то, что в них появляются и Платон, и Гликерия, и прочие ученые реминисценции, строением ближе всего к традиционной форме французской народной песни, которая любит нагромождать однородные строки в начале строфы и разряжать получающееся напряжение в конце строфы. И церковная, и народная музыка располагала чрезвычайным богатством напевов; неудивительно, что метрика вагантов, сложившаяся на перекрестке их влияний, оказывается удивительно гибка и выразительна, откликаясь на любые оттенки содержания стихов. Пусть читатель сравнит описание кульминации борьбы в «Победной песне» —

Дева гнется,
бьется, вьется,
милая, —
Крепче жмется,
не дается
силою... —

и описание успокоения в ее конце:

И глаза смежаются,
Губы улыбаются,
В царство беззаботное
Мчат нас дремотные
Волны.

Если песенные стихи вагантов почти бесконечно разнообразны по форме, то речитативные стихи их гораздо тверже держатся нескольких излюбленных образцов. Средневековая латинская поэзия знала две системы стихосложения — «метрическую», унаследованную от античности, и «ритмическую» (или, по современной терминологии, силлабо-тоническую), развившуюся уже на почве средневековой Европы. Главным из метрических размеров был, конечно, гексаметр,— но в отличие от античных времен не безрифменный гексаметр, а украшенный рифмою, — иногда на конце двух смежных стихов (как в риполльском «Разговоре влюбленных»), а чаще — на конце стиха и на его середине, в цезуре (как в стихах Примаса о Флоре и во многих других). Такие стихи назывались «леонинскими»:

В горьком месяце мае
познал я удел Менелая:
Были в слезах мои взоры
о том, что лишился я Флоры...

Главным из «ритмических» размеров был для вагантов шестистопный хорей с затянутой цезурой в четверостишиях на одну рифму. Этот размер — дальний потомок народного стиха древнеримских песен (так называемого «квадратного стиха»: «Пусть полюбит нелюбивший,

пусть любивший любит вновь!»). В средние века он вошел в употребление не сразу: у Примаса Орлеанского он еще не встречается вовсе, зато около 1150 г. этот размер стремительно получает широчайшую популярность и распространяется по всем странам и по всем жанрам:

В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе!
Быть к вину поблизости мне всего дороже.
Будет петь и ангелам веселее тоже:
«Над великим пьяницей смилостивись, Боже!»

Здесь происходит даже любопытный «обмен опытом» между светской и религиозной лирикой: религиозная поэзия перенимает эти «вагантские строфы» (термин, прочно закрепившийся в стиховедческой терминологии) для своих «благочестивых стихотворств» (так озаглавлены два больших тома в бесконечной серии публикаций памятников средневековой гимнографии), а вагантская поэзия перенимает самую модную форму религиозных гимнов в шестистишных строфах, разработанную во Франции в том же XII в. и давшую сто лет спустя такую бессмертную классику, как «Богоматерь у креста». Сравним:

Матерь божия стояла
У креста и обмирала,
Видя совершенное,
И в груди ее облилось
Сердце кровью и забилось,
Злым мечом пронзенное...
(*Пер. С. С. Аверинцева*)

Не скрываясь под покровом,
Явным словом, веским словом
Я скажу, поведаю
Все, чему в одной баклаге
Неслиянные две влаги
Учат нас беседою...

Высшей изысканностью было сочетание метрического и ритмического стиха в одном стихотворении — когда к трем стихам «вагантской строфы» неожиданно пририфмовывалась гексаметрическая строка из какого-нибудь популярного античного автора (в оригинале, конечно, не знавшая никаких рифм). Такие стихи назывались «стихи с цитатами» (versus cum auctoritate) и удавались только лучшим мастерам. Больше всего увлекался ими ученый Вальтер Шатильонский и его ученики; Вальтеровы «Стихи с цитатами о небрежении ученостью» начинались, например, так:

Поздним я работником вышел на работу;
Вижу: в винограднике батраки без счету
Суетятся, бегают до седьмого поту —
Что ж, ужель мне молчать, пока разглагольствует кто-то?
(*Ювенал, I,1*)

...Да, порой стихи мои   выглядят убого,
Да, порой изящного   не хватает слога —
Пусть лишь будут внятными! —   не судите строго:
Ежели много пройти не могу — пройду хоть немного!
(*Гораций, «Послания», I,1,32*)

Рифма — почти неотъемлемая примета поэзии вагантов. Для средневековья она была недавним открытием: она вошла в употребление в X в., стала непременным украшением всех стихов в XI в., а в XII в. начала уже выходить из моды (по крайней мере, в метрической поэзии): возрождение культа античных классиков вернуло ученых поэтов к метрическим размерам и безрифменному стиху. Но что было модой для ученых знатоков, то не было модой для низовой поэзии: у вагантов рифма осталась жить и в XII и в XIII вв., и в гексаметрах, и в ритмических стихах, и в песнях. Поэты изощрялись в том, чтобы нанизывать длиннейшие тирады на одну и ту же рифму («Изгнание из больницы» Примаса Орлеанского) или подбирать редчайшие составные или каламбурные рифмы (Серлон Вильтонский нанизал в одном стихотворении больше сотни таких рифм подряд). У поэтов есть пословица: «В двух строках четверостишия поэт говорит то, что хочет сказать, третий стих приходит от его таланта, а четвертый от его бездарности». В вагантских строфах с четверными рифмами это особенно заметно, и даже по переводу читатель может почувствовать разницу между виртуозной легкостью, с какой укладывает свои фразы в строфу гениальный Архипиита, и тяжеловесной неуклюжестью, с какой дотягивают свои строфы до конца заурядные виршеписцы.

О стиле вагантских стихотворений можно сказать то же, что и о стиле предвагантских: в нем два слоя образных и фразеологических реминисценций, один — из Библии, другой — из античных поэтов. У стихотворцев полуобразованных преобладают первые, у стихотворцев образованных — вторые; у авторов неопытных эти реминисценции выглядят неловкими заплатами на кое-как сшитой ткани их стихотворного сказа, у авторов опытных они эффектно играют всеми смысловыми ассоциациями их первоисточника, давая понять читателю много больше, чем то, о чем прямо говорит содержание их слов. Именно эта ассоциативная насыщенность стиля вагантской поэзии труднее всего удерживается в переводе и почти совершенно пропадает для современного читателя, который, конечно, не обязан помнить наизусть ни библейские, ни овидиевские тексты так, как помнили их средневековые читатели и слушатели стихов.

Правда, есть один случай, в котором этот основной прием вагантских стилистов без труда сохраняет свою действенность и по сей день. Это пародия[30]. Для поэтов, монтировавших свои стихи из набора крепко

[30] *Lehmann P.* Die Parodie im Mittelalter, 2. Aufl. Stuttgart, 1963.

запоминавшихся со школьной скамьи штампов и полуштампов, самым естественным соблазном было вдвинуть благочестивейший текст в нечестивейший контекст (или наоборот) и полюбоваться тем эффектом, который из этого получится. Без пародических нот не обходится почти ни одна вагантская шутка; а произведения, от начала до конца задуманные как пародия, завершаются величайшим монументом всего средневекового ученого шутовства — «Всепьянейшей литургией». Это лишь одна из многих кабацких и игрецких литургий, дошедших до нас от вагантов, — с такою охотою обращались они вновь и вновь к этому самому повседневно привычному для них материалу, не оставляя без внимания ни одного звена сложного обряда, приискивая новые и новые богохульные переиначивания для каждого слова богослужебного текста.

Впрочем, не надо думать, будто вагантами двигал тут только богохульный задор. Повторяем, к пародии их толкала сама специфика средневековой латинской поэтики — поэтики реминисценций. Вагантские поэты с готовностью пародировали не только евангельские и литургические тексты, но и самих себя. В одном и том же Буранском сборнике мы находим и одно из самых изящных и нежных стихотворений всего латинского средневековья, и бурсацки-грубую пародию на него: составителю сборника, очевидно, и то и другое доставляло одинаковое удовольствие. Сравним:

В час, когда закатится
Феб перед Дианою,
И она с лампадою
Явится стеклянною,
Сердце тает,
Расцветает
Дух от силы пения
И смягчает,
Облегчает
Нежное томление,
И багрец передзакатный
Сон низводит благодатный
На людское бдение...

(*N 62*)

В час, когда на площади
Нам кабак приглянется,
И лицо у пьяницы
Жаждой разрумянится, —
Деньги тают,
Улетают
С сладкими надеждами,
И кабатчик,
Как закладчик,
Дань берет одеждами,
И кусок на блюде жирный
Возбуждает дух наш пирный
Пить, как пили прежде мы...

(*N 197*)

Нежность и грубость, изящное мастерство и тяжеловесная топорность, — между этими двумя крайностями располагается множество оттенков стиля, и все они представлены в поэзии вагантов. Нет ничего ошибочнее, чем представлять себе интонации вагантских стихов все на один манер — например, по образцу развеселой студенческой песни. Их диапазон гораздо шире. Одни и те же, ставшие поговорочными, строки —

Возбраняет орден наш править службу рано —
Ведь у пробудившихся на душе дурманно, —

читатель найдет в нашем сборнике дважды, но один раз они окажутся в соседстве с самыми светлыми из вагантских строк:

Ветры нас противные пусть в пути не встретят!
Злые стрелы бедности пусть нам в грудь не метят!
Каждому разумному луч надежды светит:
Беды минут странника, и судьба приветит, —

а другой раз — с самыми грубыми:

Наш аббат привычен кубки опрокидывать,
Наша аббатиса не отвыкла ног раскидывать;
Нет людей ученее нашего декана —
Семь наук расскажет мигом, особенно спьяна...

Что относится к стилю, то относится и к тематике вагантской поэзии. Представлять ее по образцу бурщеских песен нового времени — «вино, женщины и песни» — означает безмерно ограничивать ее кругозор.

Прежде всего, воспевание «вина» и прелестей разгульной жизни занимает в общей совокупности вагантской поэзии гораздо меньше места, чем можно было бы ожидать. В Буранском сборнике раздел «застольных и разгульных песен» отодвинут на самое последнее место и из всех трех разделов он самый небольшой. Вино, кости и попрошайничество — это фон вагантской поэзии, но главное для поэтов и читателей — не фон, а рисунки, выступающие на нем. Любование собственным бытом чуждо им: хотя главным в их жизни была школа, о школе они не пишут решительно ничего; любопытнейшая поэма «О скудости клириков» — уникальное исключение, и недаром она сохранилась лишь в одной рукописи, и то недописанной.

Неожиданностью на таком фоне могут показаться стихи вагантов с откликами на политическую современность — призыв к крестовому походу, плач о Ричарде Львиное Сердце, стих о татарском нашествии. Все они написаны серьезно и прочувствованно, без тени вагантской насмешливости. Это — прямое продолжение той традиции стихов, посвящаемых императорам и князьям, которая нам уже знакома по «Кембриджским песням»; только кругозор стихотворцев за сто лет естественно расширился от пределов их герцогства или архиепископства до пределов всей Европы, а бродячая жизнь стихотворцев сделала их естественными разносчиками этой агитационной лирики своего времени по всем концам доступного им мира.

Меньшей неожиданностью должны казаться у вагантов сюжетные стихи и песни — сказки и новеллы в стихах: их мы тоже видели в «Кембриджских песнях», и притом уже в отлично развитом виде. Но здесь нас ждет иное: у вагантов классического времени решительно меняется и тематика и стиль разработки этих песен-баллад. Вместо народных сюжетов перед нами — книжные, ученые: о Трое, о Дидоне, об

Аполлонии Тирском; даже бравирующий своей вульгарностью Примас Орлеанский, взявшись за рассказы в стихах, берет их предметом Трою, Орфея перед Плутоном и Одисссея перед Тиресием. Вместо связного повествования с экспозицией и последовательным переходом от этапа к этапу перед нами вольная композиция, выхватывающая и разрабатывающая отдельные, наиболее яркие моменты: история Дидоны превращается в арию (по выразительности мало уступающую «ариям покинутой Дидоны» из многочисленных опер нового времени), свободно сплетающую эпизоды прошлого, настоящего и будущего героини, а история Аполлония Тирского предстает таким нагромождением неразвернутых намеков и необъясненных имен (подаваемых то от первого, то от третьего лица, но все время в едином приподнятом и напряженном эмоциональном тоне), что смысл ее может понять только слушатель, заранее знакомый с сложным сюжетом античного романа. Баллады вагантов обращены не к простонародной, а к просвещенной публике, способной оценить «высокие» сюжеты и изысканную их разработку, — это главная их особенность. К ней мы еще вернемся.

Наконец, не надо забывать и еще одну тему, вагантам никоим образом не чуждую. Это — тема религиозная. Вся средневековая латинская поэзия была религиозной по преимуществу, всякий человек, владевший латинским стихом, упражнял в нем свои силы прежде всего на гимнах в честь святых и праздников и на благочестивых размышлениях о небесном благе и спасении души; и ваганты здесь не представляли исключения. Религиозная поэзия пользовалась спросом всюду, и они ее поставляли. Нам кажется странным, как мог один и тот же человек с одинаковым вдохновением сочинять благочестивые гимны для богослужений и богохульные пародии на эти же гимны для застольных попоек. Но средневековью это не казалось странным. От средневекового гуманизма было еще далеко до ренессансного гуманизма и еще дальше — до романтического гуманизма XIX в.: человеческая личность не представлялась единой и неповторимой индивидуальностью, выражающей это единство и неповторимость в каждом своем проявлении. Что человеческая личность есть совокупность общественных отношений, — этого, конечно, средневековый человек никогда не понимал умом, но всегда чувствовал все своим существом. Поэтому отношение к богу, отношение к сеньору, отношение к товарищам по общине, цеху или факультету, отношение к отцу, жене и детям, отношение к застольникам и собутыльникам — все это сосуществовало в нем, сплошь и рядом нимало не мешая друг другу. Упрекать в неискренности ваганта, сочиняющего гимн святому Стефану-первомученику или назидание о том, что все помыслы человеческие должны быть устремлены к царствию небесному, — значит начисто не понимать специфики средневековой духовной культуры.

Религиозная лирика вагантов практически невыделима из той неисчерпаемой массы анонимной религиозной поэзии, которую остави-

ло после себя средневековье: что здесь писал вагант, а что монах-келейник, ни по каким признакам угадать невозможно. Зато несомненно вагантское происхождение памятника, гораздо более интересного, — «Действа о Страстях Господних» со стихами латинскими и немецкими. Оно было вставлено в Буранский сборник наряду с тремя другими религиозными драмами: это значит, что к своеобразному и мало у нас известному жанру средневековой литургической драмы ваганты имели особую причастность.

Драматургический жанр дважды рождался в истории европейской культуры, и оба раза — из религиозных обрядов: в первый раз — из древнегреческих игр в честь Диониса, во второй раз — из средневекового церковного богослужения[31]. Для оживления рождественских и пасхальных служб издавна (с IX—X вв.) стала применяться диалогическая перекличка церковного хора с двух клиросов: «Кого ищете во гробнице, христоревнители?» — «Иисуса Назареянина распятого, о небожители». — «Нет его здесь, ибо воскрес он, как и предсказывал...» и т. д. Для выразительности и наглядности воспеваемые сцены стали иллюстрироваться пантомимами — поклонением волхвов, поклонением пастухов, посещением гроба женами-мироносицами и т. д.; в пантомимы начали вставляться реплики, прямо заимствуемые из евангельских текстов; получающийся драматический текст быстро разрастался, пополнялся новыми и новыми сценами, для которых реплики и арии сочинялись уже вполне самостоятельно; так возникла литургическая драма, первоначально исполнявшаяся в церкви, потом перекинувшаяся на паперть, потом — на городские улицы и площади, постепенно сменившая свой латинский язык на народный, постепенно вобравшая в себя наряду с религиозными эпизодами бытовые и комические, и в конце концов послужившая тем источником, из которого, более уже не прерываясь, вышла вся традиция новоевропейской драматургии. Буранское «Действо о Страстях Господних» стоит на середине этой эволюции: анонимный автор еще старательно держится евангельского текста, но эпизод с обращением Марии Магдалины уже развернут в очень пространную сцену с веселыми латинскими и немецкими песнями, и в этой сцене уже появляется не предусмотренный никаким евангелием разносчик, расхваливающий девицам свои товары, — тот самый разносчик, который может считаться почетным предком всех бытовых персонажей новоевропейской драмы. Разыгрывалось «Действо», конечно, церковным клиром, миряне были только почтительными зрителями; но для постановки такой значительной вещи желательны были лица с некоторым опытом стихотворства и с некоторым опытом лицедейства; тут-то и оказывались незаменимыми услуги вагантов, понабравшихся

[31] *Chambers E.* K. The medieval stage, v. 1—2. Oxford, 1903; *Young K.* The drama of medieval church, v. 1—2. Oxford, 1933; *Franceschini E.* Teatro latino medievale. Milano, 1960.

этого опыта от своих многовековых попутчиков и конкурентов — жонглеров-скоморохов. Так и это самое, казалось бы, неуместное в Буранском сборнике произведение на самом деле органически входит в круг вагантской поэзии.

Но, конечно, все перечисленное — лишь периферия двух основных тем вагантской поэзии — любовной и сатирической. Они более всего близки современному читателю; к их рассмотрению мы и переходим.

5

На первый взгляд вагантская лирика кажется совершенно новым явлением в европейской литературе — свежим, живым, индивидуальным, эмоциональным, чуждым книжности, близким к жизни. Это не совсем так. Сама однообразность, «серийность» вагантских стихотворных опытов показывает, что авторы сплошь и рядом следовали в них не столько порывам сердца, сколько литературным привычкам и традициям. Конечно, среди массы вагантских песен о любовной радости или любовной тоске есть много и таких, которые и в самом деле изливали подлинные сердечные чувства стихотворцев. Так, знаменитый Абеляр писал латинские песни в честь своей Элоизы, и сама Элоиза (уже в старости, в монашестве) свидетельствует, что песни эти были у всех на устах. Но хотя филологи прилагали всю свою тонкость ума, чтобы угадать эти создания Абеляра в массе латинских любовных песен, сохраненных нам рукописями, труды их были безуспешны; и это лучше всего показывает, насколько невозможно при анализе поэзии дальних эпох пользоваться такими понятиями как «искренне» или «неискренне».

Как ни своеобразно и ново звучит вагантская поэзия, едва ли не все ее отдельные мотивы могут быть прослежены до их образцов в ученой латинской поэзии XI—XII вв. и еще дальше — до античной поэзии. Многие любовные стихотворения вагантов, если их переложить из прихотливых ритмов в плавные дистихи, окажутся близким подражанием Овидию (преимущественно в самых сладострастных его элегиях)[32]; многие обличительно-сатирические стихотворения вагантов, если их переложить в прозу, окажутся обычной вариацией средневековой проповеди против порчи нравов, уснащенной вдобавок реминисценциями из античных сатириков (Горация, Ювенала, Персия), весьма популярных у средневековых моралистов. Когда Вальтер Шатильонский кончает стихотворение о любовном свидании словами «Что любовью велено — выше описанья!» — то перед нами переиначенная концовка элегии Овидия о его любовном свидании с Коринной, а когда анонимная «Изгнанниче-

[32] *Unger H.* De Ovidiana in Carminis Buranis quae dicuntur imitatione. Berlin — Strassburg, 1914; *Heinrich A.* Quatenus Carminum Buranorum auctores veterum Romanorum poetas imitati sint. Cilli, 1882 (нам недоступно).

ская песня» (уже по самой теме своей перекликающаяся со «Скорбными элегиями» Овидия) залпом античных сравнений перечисляет, сколько горя приносит любовь, то это — почти прямой пересказ нескольких строк из «Науки любви». И жизнь, и душевные переживания вагантских поэтов входят в их стихи только будучи сложно опосредованы целой системой литературных условностей.

Любопытно, однако, не только то, что сохраняют ваганты от Овидия и Ювенала с Горацием, но и то, что они утрачивают. Утрачивается быт. Быт римского светского общества, каким он предстает у Овидия, или быт римской уличной толпы, каким он предстает у Горация и Ювенала, — это что-то такое далекое, почти сказочное, для средневекового читателя, что из вагантских стихов он выпадает совершенно. При этом замены себе он почти не находит. Не случайно, например, у вагантов почти отсутствует городской быт, даже в таких его аспектах, каких вагантам заведомо нельзя было миновать в тематическом мире их стихов. Так, только у Примаса Орлеанского хватает смелости набросать яркими красками малопривлекательный портрет городской блудницы; когда же за эту тему берется позднейший вагант в одном из самых талантливых стихотворений Буранского сборника, он считает возможным изобразить немудреный публичный дом только в виде аллегорического храма Венеры. Не случайна даже такая подробность, что любовная и вакхическая тема у вагантов никогда не смешиваются — никогда, например, лирический герой не ищет забвения в вине от несчастной любви, как это станет обычным в позднейшей европейской поэзии: это две совершенно изолированные темы, потому что восходят они к двум раздельным литературным традициям. Вместо темы любви с темой вина обычно соединяется тема игры — в кости или даже в шахматы («бог Бахус и бог Шахус» иногда упоминаются рядом); впоследствии, как известно, она выпала из основного тематического круга новоевропейской поэзии. «Бог Амур», «бог Бахус» и «бог Деций» (от французского dez — новосозданное олицетворение игры в кости, в «зернь») — это как бы три лица вагантской троицы, три греха, в которых исповедуется Архипиита в своем самом знаменитом стихотворении.

Городской быт античных образцов заменяется в вагантской любовной поэзии сельским фоном народных образцов. В их лирику входит природа. Это уже прямой вклад средневековой народной культуры, всеми корнями связанной с землей и живо чувствующей все обороты земледельческого года. Наступление весны, когда расцветает природа и вместе с ней расцветает любовь в сердцах, — это древнейший параллелизм народной поэтической мысли; в теплом Средиземноморье это ежевесеннее обновление земли ощущалось меньше, и поэтому в античной поэзии такой параллелизм не получил разработки, тогда как в средней и северной Европе весенние песни, майские хороводы и прочие подобные обряды царили в фольклоре в течение веков и оказывали влия-

ние едва ли не на все литературные жанры. В религиозных гимнах мир расцветает весной, чтобы славословить господа, в песнях трубадуров — чтобы славословить даму; у вагантов первичная связь сохраняется прямее: «весна пробуждает любовь». Некоторое античное влияние (от эклоги) возможно и здесь, но оно незначительно. Описание природы как зачин стихотворения о любви — общая черта поэзии XII—XIII вв. на всех языках[33]. Элементы этого описания природы почти стандартны: уход зимы, приход весны, пробуждение природы и жизни, зелень, цветы, аромат, птицы, их пары, их пенье, древесная сень, ветерок, ручей. Лишь изредка прорывается в таком описании более непосредственное и нетрадиционное чувство — например, в «Вечерней песне» («В час, когда закатится Феб перед Дианою...»).

На фоне этого пейзажа и развертывается любовный сюжет. Любовь рисуется как закон природы и бога, она насылается на человека свыше, часто против его воли, против его разума, заставляет выносить внутреннюю борьбу («Ум и страсть»), заставляет страдать от безответности или мучиться от ревности — «Дик младенец Амур, и нрав у него непокорен». Но борьба против нее безнадежна: знаменитый вергилиевский стих «Все побеждает любовь, и мы покоримся любови» мог бы стоять эпиграфом ко всей вагантской поэзии.

Однообразие обстановки ведет к однообразию лирического сюжета: сперва появление красавицы, потом мольбы героя к ней, потом (при полном развитии сюжета) борьба или мирное овладение. Описание внешности красавицы тоже почти стандартно: в нем преобладают мотивы сияния и света (подсказанные традицией религиозной поэзии), описывается она в непременной последовательности всех частей тела с головы до ног (овидиевская традиция), сравнивается она с цветком, звездой, перлом, огнем, магнитом, зарей, солнцем и т. д. Культ ожидания и долготерпения, характерный для трубадурской лирики, иногда появляется и у вагантов, но редко, их любовь чувственнее, а ее эмоциональная окраска мажорнее — вагант-клирик животнее в любви, чем трубадур-мирянин. Это — одно из любопытнейших явлений в истории европейского любовного быта. У истоков обеих традиций стоял, конечно, Овидий: его ars amandi, «Наука любви», органически включала в себя и то, что могло быть названо ars serviendi, «наука служения»: только долгим, нелегким и подчас унизительным ухаживанием за красавицей, проявив в нем и доблесть, и верность, и самообладание, и труд, мог надеяться овидиевский герой достичь желанной цели. Когда античное светское общество сменилось средневековым, клерикально-рыцарским, то овидиевский эротический идеал раздвоился, «служение» и «обладание» разделились. В рыцарской среде социальные условия отношений вассала и сеньора выдвинули на

[33] *Biese A.* Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter, 2. Aufl. Leipzig, 1892; *Ganzenbuller W.* Das Naturgefühl im Mittelalter. Leipzig, 1918.

первый план «служение» даме, а «обладание» осталось при нем второстепенным мотивом, даже не всегда обязательным. В клерикальной среде, наоборот, тема «служения» быстро оттекла из любовной поэзии в религиозную, где нашла самое полное выражение в гимнах Богоматери с их порой столь отчетливой эротической окраской, а тема «обладания» чувственным осадком осела в лирике вагантов. Конечно, исключения бывают и здесь: в таких стихотворениях как «О тоска, любви подруга...» или «Если бы в устах моих ангельские речи...» тема служения звучит очень выразительно и сильно.

...Ах, и я ли сокрушаюсь
Из-за девы, что, гнушаясь,
Отвергает чтущего,
Даже сладостное имя,
Всех блаженней, всех любимей,
Молвить не могущего,
И с жестокостью во взоре
Мне, томящемуся в горе,
Хочет горя пущего?

Я един ее едину,
Всей тоски моей причину,
Жажду жаждой тщетною,
А она от жажды страстной
Дух свой ясный, лик прекрасный
Скрыла в даль заветную,
Где Творец о ней радеет
И куда взлететь не смеет
Сердце безответное...

Овидианское, литературно-традиционное, а не бытовое происхождение мотива вагантской чувственности явствует, между прочим, из того, что в стихах о любви и свидании все социальные приметы героя обычно бывают стерты. Пока герой сталкивается с любовью мысленно («Ум и страсть»), мы видим, что перед нами клирик с его книгами и науками; когда герой сталкивается с любовью в действии, мы видим, что перед нами мужчина, и только. Лишь изредка (например, в «Начале пасторали») герой назван школяром: это не правило, а исключение. Видеть в чувственных картинах «Песни о свидании», «Победной песни» или «Озорной песни» подлинный любовный быт клириков XII—XIII вв. — значит путать действительность с литературной условностью. Любовные стихи клириков-вагантов, несомненно, выражают то, что хотелось бы пережить их авторам и читателям, но совсем не обязательно то, что им случалось так уж часто переживать.

Образ героини в вагантской поэзии тоже своеобразен. Обычно и она выступает безлико, без всяких социальных примет (кроме, разве что, богатого наряда; но в любовной поэзии средневековья наряд всегда воспринимается не как средство социальной характеристики, а как дополнение к красоте лица и тела), но когда какие-то приметы появляются, то мы видим, что эта героиня — не замужняя дама, как у трубадуров, а молоденькая девушка, почти девочка: своеобразное сочетание благочестивого внимания к девственности и изощренного эротизма («Невинная песня», «Горькая песня»). «Брезгую замужнею, брезгую блудницей», — декларирует поэт «Невинной песни»: это еще одно напомина-

ние об условном характере любовной лирики вагантов, для которых в быту, разумеется, самыми частыми подругами были именно блудницы. Очень любопытно, что в целом ряде стихотворений эта девушка изображается крестьянкой-пастушкой. Свидание героя с пастушкой на фоне цветущей природы и его домогательства, иногда с успехом, иногда без успеха, — это сюжетная схема пасторального жанра, расцветающего в это время в европейской литературе на всех языках. Какие традиции были определяющими в его формировании, традиции античной эклоги или народной песни, — до сих пор является сложным и спорным вопросом, на котором здесь останавливаться нет возможности. Мотив брака в поэзии клириков-вагантов, понятным образом, развития не получает, а когда и возникает, то преимущественно в мрачном свете: большое стихотворение английского происхождения «Поучение Голиафово против женитьбы» является одним из первых памятников женоненавистнической традиции в европейской светской литературе. Лишь изредка в этом тематическом репертуаре возникают необычные стихотворения — жалобы покинутой девушки, явный отголосок народной песни, или добродушное стихотворение Вальтера Шатильонского на рождение у него дочери.

Как любовная поэзия вагантов, так и сатирическая их поэзия развиваются в неширокoм и твердо определенном тематическом диапазоне. Предметом обличения служат исключительно нравы духовенства, особенно духовенства высшего. Это тема, ближе всего касающаяся клирика-ваганта: при существующей организации церковных дел он чувствует себя обделенным и отстраненным и обрушивается на все, что затрудняет ему путь к заслуженному (по его мнению) месту в обществе, — на своих начальников и на своих соперников.

Верховным начальством европейского духовенства был Рим. Папство, реорганизованное в XI в. Григорием VII и одержавшее при нем первую решительную победу над империей, стало в XII—XIII вв. всевластной и всеобъединяющей силой Европы — во всяком случае клерикальной Европы. Если светская Европа пребывала в феодальной удельной раздробленности, то церковная Европа была централизована до последней крайности: всеми вакантными церковными должностями в принципе распоряжался только папа, он утверждал в должности каждого архиепископа и кажого епископа, он через своих легатов вмешивался во внутренние дела любой епархии. По малейшему сомнительному делу можно было апеллировать в Рим, а сомнительных дел было много, потому что законы церковного права только начинали систематизироваться и кодифицироваться, и происходило это опять-таки в Риме. Чтобы справляться с делами всего христианского мира, папский двор должен был обрасти огромной и сложной канцелярией. Здесь, конечно, в каждой инстанции была своя рука владыка, и злоупотребления и вы-

могательства достигали такой степени, что даже самые энергичные папы, вроде Иннокентия III, не могли этого преодолеть.

Ненависть к римскому хищничеству была повсеместной. Начетчики с удовольствием обращали внимание на то, что в словах апостола Павла «корень всех зол есть сребролюбие» (1 — Тим. 6, 10) — Radix Omnium Malorum Avaritia — первые буквы складываются в слово Roma, «Рим»; стихотворные поговорки, вроде знаменитой — «Рим о пастве радеет — овец не стрижет он, а бреет» или — «Цапай, лапай и хапай — три средства, чтоб папствовать папой», были на устах у всей Европы. Два порока римской власти привлекали внимание сатириков в первую очередь: во-первых, симония — «святокупство», т. е. раздача церковных должностей за взятки, и во-вторых — непотизм, кумовство, раздача церковных должностей по родственным чувствам. Именно это считали главными препонами на своем пути безместные ваганты; именно нравы папской курии служат первым предметом их обличений. Иногда (как в сатире «Обличить намерен я...») осуждению подвергается вся римская курия скопом, иногда — с заботливой детализацией: в сатире «Для Сиона не смолчу я...» Вальтер Шатильонский перечисляет по очереди все инстанции вымогательства — сперва это всепоглощающая морская пучина — римские постоялые дворы; потом Харибда — канцелярские писцы-делопроизводители; потом пираты с голосами Сирен — кардиналы, чья богиня — «Мошна священная»; и наконец, как утесы у входа в последнюю гавань, — папские привратники-секретари. Как мы видим, без античных образов ученый вагант не обходится и здесь, но, конечно, для его сатирического пафоса не годится в образцы не только Овидий, но даже Ювенал, и главным арсеналом поэта становятся реминисценции из ветхозаветных пророков, преимущественно самых свирепых: сама строка «Для Сиона не смолчу я...» — это цитата из Исаии, а следующая строфа начинается отголосками из Иеремии.

Важно заметить, что обличению подвергаются именно действующая система и господствующие нравы, а не отдельные лица, — этим вагантская сатира отличается от памфлетов предшествующего века, эпохи борьбы империи с папством, когда обличались не порядки, а люди, желательные или нежелательные. Важно заметить также, что вершина этой грабительской иерархии — сам папа — по большей части остается не затронут вагантскими нападками: отчасти, конечно, из практической осторожности, отчасти же потому, что сочинители понимали: папа сам заинтересован в искоренении злоупотреблений собственной канцелярии. Так, в Вальтеровом «Для Сиона...» папе Александру III посвящены строки, полные самой панегирической умиленности, и только в редких случаях (как в том же «Обличить намерен я...») о папе говорится с такою же злостью, как обо всех остальных. Наконец, само собой разумеется, что антиклерикальная сатира у вагантов никогда не переходит

в антирелигиозную: самое большее, что они себе позволяют, — это ввести в Буранское «Действо о рождестве Христовом» сомнения иудейского «архисинагога» в возможности рождения младенца от девы, тут же, разумеется, опровергаемые в дебате самым ортодоксальным образом.

Рим — главная мишень вагантских стрел; нижестоящая церковная иерархия упоминается реже, однако не менее свирепо. Здесь главный памятник вагантской сатиры — «Откровение Голиафово» («Апокалипсис»), поэма английского происхождения XIII в., где четыре апокалиптических зверя уподобляются четырем высшим духовным санам: папа — это всепожирающий лев, епископ — это телец, который «не пасет, а пасется над паствою», архидиакон — это хищный орел, а декан («благочинный», инспектор над несколькими приходами) — это человек, скрывающий коварство под мнимой простотой. Все они обличаются прежде всего опять-таки за алчность — за то, что много берут и мало дают. Непомерная роскошь и разврат прелатов тоже иногда упоминаются, но лишь мимоходом: в глазах ваганта это не такое уж великое преступление. Что касается низшего, приходского духовенства, то оно вагантской сатирой не затрагивается почти совершенно — хотя нравы этого низшего духовенства, по свидетельству многократных осудительных постановлений церковных соборов, вызывали множество самых основательных нареканий. С этим клерикальным плебсом ваганты чувствовали себя заодно. Когда папство повело борьбу за водворение безбрачия среди духовенства всех рангов, то именно ваганты стали глашатаями бурного протеста всей малой церковной братии. И когда волна реформаторской строгости докатилась до окраинной Англии, где дольше всего за младшими клириками сохранилось освященное обычаем право иметь если не законных жен, то постоянных сожительниц, здесь и явилось одно из самых забавных вагантских стихотворений — о фантастическом соборе десяти тысяч клириков, которые один за другим, аргументируя со всех точек зрения, подают голоса за право духовенства иметь наложниц, и не по одной, а по нескольку, «сообразно с саном».

Если на церковных иерархов вагантство нападает как на своих дурных начальников, то на монахов вагантство нападает как на своих опасных соперников. Монашество — второй объект вагантской сатиры, и она здесь ничуть не менее озлобленна. В «Откровении Голиафовом» монахам посвящены едва ли не самые ожесточенные строфы, а другая поэма, «Преображение Голиафово» («Метаморфоза»), целиком посвящена осуждению монашества перед всем сонмом небесных богов и земных мудрецов за то, что этот «люд под капюшонами» старается поссорить и отлучить друг от друга двух равно великих богинь — Палладу-мудрость и Венеру-любовь; в содержании стихотворения есть прямые намеки на судьбу Абеляра, разлученного монашеством с Элоизой, а по форме описание судилища богов перепевает соответственный эпизод «Прения Флоры и Филлиды». Главный предмет обличения монаше-

ства — лицемерие и суемудрие: все они притворяются праведно живущими, а на самом деле пьянствуют и роскошествуют в своих монастырях, все они притворяются хранителями высшей небесной мудрости, а на самом деле невежественны и недостойны даже рта раскрыть перед ликом философов. Вагант, поучающий монаха аскетическому образу жизни, — фигура неожиданная; но удивляться этому не приходится, если вспомнить, что перед нами лишь сцена борьбы клира за духовную карьеру, спор о том, за что следует давать церковные должности — за святость или за ученость, за аскетизм или за гуманизм?

В течение XII в. борьба вагантства с монашеством шла с переменным успехом. Монашество этих лет переживало кризис. Старые монастырские формы жизни все более явно изживали себя, монастыри все больше вырождались в те приюты лицемерного тунеядства, какими их рисуют ваганты. Духовные власти пытаются реформировать монашество, в течение XII в. организуются новые и новые ордена со все более строгими уставами — цистерцианцы, премонстраты, кармелиты, августинцы и многие другие. Но всякий раз повторялось одно и то же: строгость нового устава держалась в течение одного-двух поколений, а затем новый орден превращался в точное подобие прежних и требовалась новая реформа. В конце концов в начале XIII в. монашеских орденов оказалось столько, что образование новых было запрещено. Но почти тотчас после этого запрета было дано утверждение новому ордену нищенствующих доминиканцев, а затем францисканцев — и этот акт оказался уже не реформацией, а революцией в монашестве, явившейся, как показали последствия, роковой для вагантства. Но обнаружилось это лишь несколько десятилетий спустя, к исходу XIII в.

За пределы духовного сословия взгляд поэтов-вагантов выходит редко и выражает не столько завистливую ненависть, как в отношении к иерархам, не столько ревнивое соперничество, как в отношении к монахам, сколько горделивое высокомерие и презрение. Главный их соперник в общественном внимании — это, конечно, рыцарство. Прение рыцаря и клирика о том, кто из них достойнее женской любви, — один из самых популярных сюжетов XII в.[34]; самые замечательные его памятники — две поэмы, одна — «Прение Флоры и Филлиды», другая — «Ремирмонский собор», описание фантастического «суда любви», вершимого монахинями Ремирмонского монастыря в Лотарингии («распущенность нравов» здесь славилась на всю Европу, привлекая недовольное внимание даже римских пап), где со ссылками на «евангелие от Овидия» торжественно утверждается, что клирик достойнее любви, потому что он ученее, изысканнее и обходительнее. От этих двух поэм тема перешла и в другие стихотворения, в том числе и на новоевропей-

[34] *Oulmont C.* Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge. Paris, 1911.

ских языках. Исток этой темы — разумеется, опять-таки в стихах Овидия, у которого соперником поэта выступает грубый, но богатый воин, и поэт горестно упрекает красавицу в безвкусии и жадности. У Овидия это было в значительной мере условностью, унаследованной из плавтовских комедий; в средневековой обстановке это наполняется новым серьезным смыслом, и аргументы Флоры и Филлиды совсем небезынтересны для историка средневековой социологии.

С рыцарем клирик-вагант полемизирует серьезно, в нем он видит равного соперника: это говорят друг с другом два сословия, в равной мере принадлежащие к социальным верхам средневекового общества. Когда речь заходит об остальных, о низших сословиях, тон ваганта меняется очень резко. Самое любопытное — это отношение ваганта к бюргерству. Его нет: горожанин для ваганта вообще как бы не существует. Как это ни парадоксально, несмотря на то, что жизнь школяров протекала главным образом в епископских городах и светская идеология вагантов во многом перекликается с идеологией зарождающейся городской литературы, отголоски городской жизни в вагантской поэзии полностью отсутствуют, единственные представители города, которых мы находим в их стихах, — это кабатчик, обслуживающий школярскую братию, да еще (в уникальной поэме «О скудости клириков») городская стража, избивающая школяра, посланного воровать дрова. Вражда между школярами и бюргерами, как известно, была в Европе повсеместной и многовековой.

Если о бюргерстве вагант презрительно молчит, как бы его и нет, то для низшего сословия средневекового мира, для крестьянства он, напротив, не жалеет самых оскорбительных слов. Прямая классовая вражда прорывается здесь, не прикрытая никакой софистикой будущих столетий. «Боже, иже вечную распрю между клириком и мужиком посеял и всех мужиков господскими холопами содеял, подаждь нам... от трудов их питаться, с женами и дочерьми их баловаться и о смертности их вечно веселиться», — читаем мы в «Всепьянейщей литургии», где, казалось бы, вспоминать о мужике вовсе даже не обязательно. Самая невинная шутка ваганта по адресу крестьянина — это грамматическое упражнение, где предлагается склонять это слово так: «этот мужик, этого мужлана, этому мерзавцу, эту сволочь...» и так далее, еще того хлеще, в единственном и множественном числе. А когда вагант обрушивается на крестьянина всерьез, то из-под пера его выходит «Мужицкий катехизис» в таком стиле: «Что есть мужик? — Существительное. — Какого рода? — Ослиного: ибо во всех делах и трудах своих он ослу подобен. — Какого вида? — Несовершенного: ибо не имеет он ни образа, ни подобия. — Какого склонения? — Третьего: ибо прежде чем петух дважды крикнет, мужик уже трижды обгадится...» — и так далее; продолжать выписки вряд ли требуется. Что крестьянин платил ваганту за эту ненависть такой же ненавистью, нетрудно себе представить.

После сказанного должно быть ясно: нет ничего ошибочнее, чем представлять себе голиарда носителем социального протеста угнетенных сословий, обличающим и осмеивающим церковную знать перед городской и сельской беднотой. Вагант — это клирик, слагающий свои стихи для клириков, обращающийся только к просвещенным ценителям, способным понять его латынь, заметить его овидианские реминисценции, разобраться в фейерверке античных имен и библейских аргументов, пусть эти просвещенные ценители — такие же оборванцы, как он сам. Хотя жизнь ваганта мало чем отличалась от жизни нищего, а попрошайни ваганта от попрошаен жонглера, Архипиита с негодованием говорит, что нищенство ниже его достоинства, и с возмущением клеймит прелатов за то, что они принимают на пирах не вагантов, а скоморохов. Ваганты — ученые люди, они принадлежат к духовному сословию, единственному ученому сословию средневековой Европы, и этой ученостью гордятся больше всего. Отсюда их гордыня: именно знакомство с «Пиеридами и Гомером» внушает Примасу Орлеанскому его самолюбивые филиппики; Архипиита называет себя «поэт поэтов», утверждает, что во хмелю он пишет лучше, чем Назон, и сулит итальянскому городишке Новаре бессмертие в своих стихах; Вальтер Шатильонский усваивает громовую интонацию ветхозаветных пророков и обращает свои стихи ко всему свету, как «окружные послания» церковных иерархов. Отсюда же их высокомерное презрение к другим — неученым — сословиям. Знаменательно, что когда в «Прении Флоры и Филлиды» идеальный клирик одерживает победу над идеальным рыцарем, то этот клирик — никоим образом не нищий голиард, это иерей с богатыми доходами, а то и королевский канцлер, рассылающий приказы самим рыцарям: чувство сословного единения оказывается в вагантском поэте сильнее, чем чувство зависти к именитым прелатам. Вагант — член духовного сословия, это человек, который может много горьких и бичующих слов обратить к своим собратьям, но который принадлежит этому сословию плотью и кровью.

В этом была ограниченность и бесперспективность вагантской оппозиции современному обществу. Более лютых нападок на церковь не звучало в течение многих веков, но все они не имели решительно никаких последствий. У вагантов не было социальной опоры, не было положительной программы, двигателем их протеста была лишь обида «интеллигента» — человека образованного, которого общество выучило, но не вознаградило. Поэтому расцвет вагантства был пышен, но кратковременен. К концу XIII в. вагантское творчество сходит на нет.

Причин столь быстрому иссяканию вагантской поэзии можно назвать три.

Первая и самая простая заключается в том, что к концу XIII в. сам собой рассосался тот «избыток грамотных людей», о котором было ска-

зано выше. Суровые репрессии церковных соборов против бродячих клириков возымели действие: более буйные из вагантов были истреблены светскими властями, более мирные получили школы, приходы или места в канцеляриях. В то же время пришел к концу тот ученый бой «классиков» и «теоретиков», в котором арьергардные стычки принимали на себя ваганты. Стало ясно, что ответа на главные запросы времени у «классиков» не найти; и лучшие таланты XIII в. переключились с подражаний Овидию на подражания Фоме Аквинскому. Этот культурный перелом больно исковеркал многие души: тот Серлон Вильтонский, чьи сладострастные стихи цитировались в начале этой статьи, кончил жизнь цистерцианским аббатом, на чью святость с почтением смотрели молодые клирики, а трубадур Фолькет из Генуи стал архиепископом Тулузским, грозой альбигойцев, и когда ему случалось слышать песню, им же сложенную в молодости, в тот день он ничего не ел, кроме хлеба и воды. «Возрождение XII века» исчерпало себя, начиналась новая эпоха.

Вторая причина падения вагантства заключается в том, что оно не выдержало конкуренции со своим духовным соперником — монашеством. Мы помним, что еще на заре средневековья монашеские уставы, говоря о вагантах-«циркумцеллионах», явно боялись, как бы из их среды не вышли новые еретики и лжепророки. «Возрождение XII века» избавило церковь от этой угрозы, отведя деятельность вагантов в другое русло — в ученость и поэзию. Опасность пришла с другой стороны: новые ереси, аскетического и мистического характера, стали возникать не на больших дорогах, а в растущих городах, начавших тяготиться римской опекой: это лионские вальденцы и лангедокские катары, не говоря о более мелких сектах. И вот здесь папство сделало замечательный ход: оно мобилизовало на борьбу с ересями тот проповеднический дух, который таился в психологии неведомо о чем томящегося бродячего люда полуученой Европы. В 1209 г. было разрешено проповедовать Франциску Ассизскому и его последователям, в 1216 г. был утвержден второй нищенствующий орден — доминиканский: это были монахи без монастырей, босые и нищие, по образу жизни — такие же бродяги-ваганты, как и знакомые нам школяры, но говорили они не по-латыни, а на народном языке, обращались не к ученым людям, а к простецам, дивили толпу не песнями и кутежами, а постом и молитвами, рассуждали не о Вакхе и Венере, а о правде Божьей и правде человеческой, — и народ их слушал. На протяжении одного-двух десятилетий дороги Европы наполнились нищенствующими братьями-проповедниками, они стали одной из важнейших духовных сил в культуре XIII в., и в тени ее деятельности заглохло и захирело старое вагантство с его мирскими песнями. Ваганты безошибочно почувствовали нависшую над ними опасность и отвечали своим новым соперникам злейшими сатирами — поводов для сатиры было достаточно, потому что, конечно, и среди фран-

цисканцев с доминиканцами очень скоро оказалось куда больше «лжесвятых», чем «святых». «Молитва о полубратьях» — образец такой сатиры, задавшей тон всем последующим нападкам на «нищую братию», вплоть до времен Реформации.

О т ч е н а ш,
да сбудется тяж
кая кара о полубратьях
в адовых объятьях.
И ж е е с и,
чашу спасения мимо них пронеси;
н а н е б е с и
да не окажется из них ни единый, как ни проси.
Д а с в я т и т с я
вечный смрад, в котором со срамниками и срамница
ми скончают они житие,
попирающие И м я Т в о е.
Д а п р и и
д е т наказание за грехи их сии,
да замкнет перед ними архангелово копие
ц а р с т в и е Т в о е...

Можно, пожалуй, даже предположить, что организованная деятельность нищенствующих орденов была немаловажным толчком к оформлению того мифа об «ордене Голиафовом» со своим уставом, праздниками и проч., о котором мы уже упоминали. Это была горькая попытка противопоставить безотрадной действительности вагантского заката эффектную поэтическую выдумку, игру. Игра эта не ограничивалась красивыми стихами, вроде того «Чина голиардского», который мы видели, — сохранилась пародия на официальную охранную грамоту от «архипримаса» вагантского ордена для какой-то австрийской церкви в защиту от поборов со стороны странствующей братии.

«Во имя святейшей Пропоицы! Я, Суриан, недолею людской глупости епископ и архипримас всей школярской празднобродной братии во Австрии, Штирии, Баварии и Моравии, всем магистрам, коллегам и ученикам названной братии вечного желаю труждания в холоде и голоде, наготе и босоте. И как по немудрой нашей грубости и праздной нашей глупости жизнь такая нам отнюдь не порок, но и впредь она указует нам чужими кусками разживляться, гулящим и неприсестным, подобно птице ласточке, налету там и тут себе корм промышляющей; указует странничать в истоме неистомной, куда ни погонит нас легкость духа нашего праздного и вечно разного, словно лист древесный по ветру или искру огненную по хворосту; указует терпеть по строгости бесчинного нашего чина и насмешки и побои; ... в скудости, бедности, убогости, гладом гонимые, жаждой томимые, от холода в дро-

жи, под стужею без одежи, ртами зияя, дырами сияя, под рубищем нагие, одной ногой босые, из мирских домов извергаемые, от монастырских столов отвергаемые, как те мыши летучие, коим места нет ни меж зверьми ни меж птицами...»[35]

Эта странная грамота, в которой косноязычная риторика смешивается с неподдельной горечью, не скрашиваемой уже почти никакой бравадой, помечена 1209 г.

И, наконец, третья причина падения вагантства заключается в том, что оно не выдержало конкуренции со своим светским соперником — с новоязычной поэзией провансальских трубадуров, французских труверов и немецких миннезингеров. Любовная поэзия вагантов передала свой опыт владения стихом и стилем, свой запас античной топики и эмоционального пафоса любовной лирике на новых языках. Здесь, в рыцарской среде, любовная поэзия открыла для себя такой широкий круг потребителей, какого у нее никогда не было в ту пору, когда она жила в среде клириков и пользовалась латинским языком. Взаимовлияние поэзии вагантов и поэзии трубадуров, труверов, миннезингеров совершалось сложно, здесь нельзя говорить о прямой преемственности: не только латинские поэты влияли на новоязычных, но и новоязычные на латинских. Даже хронологически здесь почти нет разрыва: первые ваганты были сверстниками первых трубадуров. Литература всех народов Европы решала в это время одну задачу — создание нового поэтического языка для выражения нового духовного мира «высокого» средневековья. Старый поэтический язык был у всех — язык героического и дидактического эпоса; для новых целей он подлежал новой выделке. И вот для этой выделки у латинских лириков оказалась лучше подготовленная мастерская и лучше подобравшиеся работники: в мастерской у них была и Библия, и лучшие античные классики, а в работниках у них были и французы, как Примас, и немцы, как Архипиита, и англичане, как безымянные сочинители «Голиафовых» поэм. Из этой мастерской вышли лучшие латинские гимны средневековья, зазвучавшие по всем церквам, и те светские песни, которые на устах бродячих школяров разлетались по всем дорогам и которые мы называем «поэзией вагантов». Латинские, провансальские, французские, немецкие поэты относились друг к другу как мастера к мастерам, но латинские чувствовали себя в этом кругу старшими мастерами. В «Прении Флоры и Филлиды» об этом сказано прямо и гордо:

Силу ков Венериных   и любви законы
Первый знал и высказал   клирик мой ученый;
Рыцарь лишь за клириком   стал певцом Дионы,
И в твоей же лире есть   клириковы звоны.

[35] *Waddell H.* The wandering scholars, Appendix C.

Когда «рыцарь вслед за клириком стал певцом Дионы», тогда латинская средневековая поэзия передает светскую тематику своей ученице и наследнице, новоязычной поэзии, а за собой оставляет лишь тематику религиозную. И на этом кончается поэзия вагантов.

В конце XIII в. стихи вагантов знали, пели и переписывали. Сто лет спустя, в конце XIV в., их уже не помнили. Европу в это время потрясали очень сильные волны социального и идеологического протеста низов против церковного гнета, но этот протест находил выражение не в вагантском «либертинаже», а в аскетических ересях, гораздо более опасных для церкви. Европа в это время переживала очень решительное обновление поэтических тем и форм, но носителями его были не школяры-латинисты, а поэты-горожане, выходцы из того самого мира, с которым эти школяры были в вечной вражде. К эпохе Возрождения вагантская поэзия была уже прочно забыта. В последний раз о сатирических стихах вагантов вспоминают в годы Реформации, когда, собирая всякое оружие, пригодное для борьбы против Рима, ученый хорват Матвей Влачич, писавший под псевдонимом Флакций Иллирик, издал в 1557 г. сборник «Разные стихотворения ученых и благочестивых мужей о растленном состоянии церкви»[36], куда вошли и многие вагантские сатиры. Затем о вагантах забывают уже окончательно — вплоть до эпохи романтизма.

P. S. *Статья была напечатана при сборнике «Поэзия вагантов» (М., 1975). Сектор античной литературы Института мировой литературы в Москве в 1960—1970-х годах занялся работой по средневековой латинской и византийской литературе, были выпущены два тома «Памятников средневековой латинской литературы», для второго из них я решился сделать переводы из вагантов, хотя ни до, ни после с рифмами не переводил; потом они разрослись в отдельную книгу. Секторские труды кончились печально: второй том «Памятников...» (1972) был осужден за обилие упоминаний о Господе Боге, а третий том так и не вышел. «Поэзия вагантов» отделалась легче: из нее только было выброшено европейское определение интеллигенции: круг людей, по образованию предназначенных для правящего сословия, однако не нашедших в нем себе места.*

[36] Varia doctorum piorumque virorum de corrupto ecclesiae statu poemata , cum praefatione Matthiae Flaccii Illyrici. Basileae, 1957.

ПОЭЗИЯ ИОАННА СЕКУНДА

В I в. до н. э. великий римский лирик Катулл посвятил своей возлюбленной Лесбии такие два стихотворения:

Будем жить и любить, моя подруга!
Воркотню стариков ожесточенных
Будем в ломаный грош с тобою ставить!
В небе солнце зайдет и снова вспыхнет,
А для нас, чуть погаснет свет мгновенный,
Непробудная наступает полночь.
Так целуй же меня раз сто и двести,
Больше, тысячу раз и снова сотню,
Снова тысячу раз и сотню снова.
Много сотен и тысяч насчитаем,
Все смешаем потом и счет забудем,
Чтобы злобой завистников не мучить,
Подглядевших так много поцелуев!

Спросишь, Лесбия, сколько поцелуев
Милых губ твоих страсть мою насытят?
Ты зыбучий сочти песок ливийский
В напоенной отравами Кирене,
Где оракул полуденный Аммона
И где Батта старинного могила,
В небе звезды сочти, что смотрят ночью
На людские потайные объятья;
Столько раз ненасытными губами
Поцелуй бесноватого Катулла,
Чтобы глаз не расчислил любопытный
И язык не рассплетничал лукавый.

(*Катулл, 5 и 7, пер. А. Пиотровского*)

Античность этими стихами восхищалась, но подражала им мало. В средние века Катулл был забыт. В эпоху Возрождения произведения его были вновь открыты, изданы (вместе со стихами его ближайших продолжателей — любовных элегиков Тибулла и Проперция), и на этот раз эти два стихотворения имели редкую судьбу: по их образцу была написана целая книга стихотворений, она называлась «Поцелуи», а написал ее на латинском языке молодой поэт Иоанн Секунд из Гааги (1511—1536 гг.).

Латинская поэзия эпохи Возрождения не пользуется в наши дни ни известностью, ни уважением. Возрождение было создателем большинства литературных языков современной Европы; понятно, что нынешним наследникам этих литературных языков кажется, будто это и

было главным делом великой эпохи, а латинские сочинения Петрарки, Эразма, Ульриха фон Гуттена или Томаса Мора были лишь учеными причудами, досадно отвлекавшими этих писателей от трудов по формированию родных языков. Это не так. Главным делом Возрождения (по крайней мере, так оно само себе это представляло) было усвоение забытого средними веками античного культурного наследия, а такое усвоение, по общему мнению, должно было быть не только теоретическим, но и практическим. Мало было отыскать неизвестные рукописи античных писателей, разобраться к тексте, понять его, издать, прокомментировать — нужно было показать, что с твоими новыми знаниями ты теперь сам умеешь писать не хуже, чем изученный тобою автор (и во всяком случае, лучше, чем твои современники, которые его еще не изучили). Поэтому не приходится удивляться, что латинских стихов и прозы сохранилось от Возрождения не меньше, чем от самой античности и что так как именно подражатели бывают нужны, чтобы довести до совершенства изобретения начинателей, то именно у писателей латинского Возрождения мы часто находим образцовые художественные достижения там, где античность оставила только наброски.

В области стихотворства главный труд приняло на себя поколение гуманистов, предшествующее Иоанну Секунду, — те, кто родились в середине XV в. и годились ему в отцы. Это Джакопо Саннадзаро, работавший в Неаполе; Анджело Полициано — во Флоренции; Марулл, начинавший в Неаполе, а потом перебравшийся во Флоренцию; Строцци-отец и Строцци-сын в Ферраре; Филипп Бероальд в Болонье; Конрад Цельтис в Вене; и, наконец, сам лучший латинист Европы — Эразм Роттердамский. Среди их упражнений в любовной поэзии — в стихах Строцци об Анфии, Бероальда о Панфии, Саннадзаро о Нине и Филирое, Цельтиса о целых четырех его возлюбленных — Иоанн Секунд мог найти для себя надежные образцы. Элегию, воспевающую поцелуй возлюбленной (довольно длинную и тяжеловесную), написал до него Бероальд, взять для этой темы образцом Катулла догадался Саннадзаро, а назвать героиню «Поцелуев» Неэрой подсказал Марулл. Но это были только намеки; чтобы встать вровень с такими учителями, молодому поэту предстоял нелегкий труд.

Иоанн Николаев сын Эверардс, принявший имя Секунд, вышел из богатой купеческой семьи, стремительно делавшей карьеру в Испанских Нидерландах. Его дед Эверард был купцом из Миддельбурга, что в устье Рейна и Шельды. Его отец Николай Эверардс был уже доктором прав, автором юридических трудов, членом (а потом президентом) провинциального совета в Гааге. Потом он поднялся еще выше, стал президентом Большого совета, управлявшего всеми Нидерландами и заседавшего в Мехельне при наместнице Маргарите Австрийской, тетке императора Карла V. Он мог гордиться орденом Золотого Руна, полученным от императора, и не менее того — несколькими очень дружескими пись-

мами от своего земляка и сверстника Эразма Роттердамского. Деловитый и домовитый, он оставил нескольких сыновей; двое старших рано пошли в монахи, третий, Эверард, по стопам отца делал карьеру в большом совете Нидерландов, а трое следующих по возрасту смолоду обнаружили литературные способности и готовились к ученой службе под покровительством каких-нибудь вельмож. Их звали Николай Грудий, Адриан Марий и (самый младший) Иоанн Секунд; потом, уже посмертно, латинские стихи их издавались даже совместно, под заглавием «Стихотворения и портреты трех бельгийских братьев» (1612).

Иоанн (Ян) Секунд родился 14 ноября 1511 г. в Гааге. Ему было 17 лет, когда семья переехала в Мехельн. Домашние учителя у братьев были хорошие, добрыми словами помянутые потом в их стихах. Сочинять по-латыни Иоанн стал с десятилетнего возраста; а в 1529 г. три брата выпустили в Страсбурге свою первую книжку — латинское переложение нескольких диалогов Лукиана с посвящением отцу. В следующем году друг дома, польский дипломат при императорском дворе Иоанн Дантиск (Ян Дантышек) выпустил в Антверпене сборник панегирических стихотворений, включив в него и два произведения Секунда — оду на коронацию Карла V и элегию на только что заключенный Камбрейский мир с Францией. Но Иоанн Секунд не торопился ловить литературный успех — он хотел хорошо его подготовить. Он продолжает много писать и мало печатать, совершенствует слог, нащупывает те литературные образцы, которые ему всего ближе. Такими оказываются «триумвиры любви» — Катулл, Тибулл, Проперций. Элегия становится основным жанром, в котором утверждает себя Иоанн Секунд; остальные малые поэтические жанры — послания, эпиграммы, описательные стихотворения — остаются лишь подсобными при нем; одами он не увлекается, а об эпосе даже не задумывается.

Литературные образцы учили гуманистов не только писать, но и жить. Латинская элегия задавала не только способ выражения, но и образ поэта. Элегик — это юноша, страстный и пылкий, всем сердцем влюбленный в свою героиню, воспевающий ее из стихотворения в стихотворение, взывающий к Венере и Амору, ликующий и сокрушающийся, ревнующий к сопернику, отвергнутый, пытающийся утешиться с другой красавицей, но сохраняющий неизбывную память о прежней. Так воспевал Катулл Лесбию, Тибулл Делию (и «заместительницу» Делии — Немесиду), Проперций — Кинфию, поэты Возрождения — своих героинь; точно так же воспевает Иоанн Секунд свою Юлию (и потом «заместительницу» Юлии — Неэру). Можно не сомневаться, что Юлия была реальным человеком, девицей из хорошей мехельнской семьи, что любовь Иоанна к ней была настоящей любовью, и ревность, когда она вышла замуж за другого, — настоящей ревностью, а память, когда в течение трех лет Иоанн сочинял по стихотворению к годовщине их первой встречи, — настоящей памятью. Но учителем этой любви была, как

всегда бывает, не природа, а культура — в данном случае латинская элегия. Иоанн даже превзошел своих учителей, введя в элегический канон новый мотив: как настоящий человек Возрождения он увлекается искусством, пробует силы в живописи и резьбе, высекает медальон с изображением Юлии и посылает его другу Дантиску с прочувствованным посланием. С этим медальоном в руке Иоанн представлен на портрете работы Яна ван Скореля, а гравюра с этого медальона была приложена к одному из посмертных изданий его стихов (Лейден, 1631).

Книга элегий о Юлии писалась в 1531—1534 гг., параллельно с другими разрозненными стихотворениями. Между тем время шло, нужно было заканчивать образование и находить место в жизни. В 1532 г. братья Эверардсы покидают Мехельн: Николай Грудий едет в Испанию в свите Карла V, а Адриан Марий и Иоанн Секунд пользуются наступившим миром с Францией, чтобы отправиться в Буржский университет, где преподавал Андрей Альциат (Альчати) — знаменитый юрист, известный также как стихотворец (только что опубликовавший книгу изящных переводов из греческой Антологии) и как автор «Эмблем», пособия по аллегории, получившего в XVI в. популярность почти невероятную. В Бурже Иоанн учился целый год, больше, впрочем, занимаясь словесностью, чем юриспруденцией; с Альциатом он сблизился так, «что даже ночь и сон не могли их разлучить». Получив аттестат, он вместе с братом возвращается домой, но ненадолго: за этот год умер его отец, 78-летний Николай Эверардс, и нужно было торопиться с приисканием места.

Весной 1533 г. Иоанн вслед за своим старшим братом едет в Испанию в надежде устроиться при каком-нибудь вельможе. Это удалось не сразу: в Испании недолюбливали этих фламандцев, толпами хлынувших искать счастья в стране, где так неожиданно стал королем их земляк Карл V. Около года он проводит в разъездах по стране, нигде не служа и лишь продолжая много писать: чем дальше он от дома, тем больше у него поводов для стихотворных посланий. В частности, здесь он сочиняет большое описательное аллегорическое стихотворение «Дворец царицы Монеты», где без радости, но и без напрасного протеста признает, что над миром господствуют две всесильные власти — бог Юпитер и царица Деньга. Стихи его начинают в списках ходить по рукам, и он чувствует волнение («Послания», 1, 12):

Верить ли? может быть это моя начинается слава?..

Главным его жанром по-прежнему оставалась элегия. Юлия была далеко и замужем; он дописывает последние элегии для книги в ее честь, но в то же время пишет новые к ее заместительнице — Неэре. Еще Тибулл, воспевший нежную Делию, а затем жестокую Немесиду, показал потомкам правила контраста, которому должны были подчиняться характеры элегических героинь. Этому примеру следовал и Се-

кунд. Неэра у него — противоположность Юлии: страстная, чувственная, недобрая и лукавая:

Душу и очи мои твоя красота полонила,
Но отвращает меня твой необузданный нрав...

В одной эклоге («Сильвы», 5), описывая влюбленного пастуха, он говорит о его возлюбленной так:

В плен его взяли синие очи и русые кудри,
Хитрый ум и презрительный нрав столичной Неэры:
Видом белее она Кипридиной чистой голубки,
Светлый она Венерин цветок и снегов Пиренейских
Ближний блеск равно превзойдет белизною и хладом,
И недостойна она ни страсти, ни юной свирели.

«Столичная Неэра» — эти слова, по-видимому, означают, что женщина, воспетая под этим именем, была куртизанкой из города Толедо. Указания на Толедо имеются в некоторых элегиях, посвященных ей. Любовь была недолгой — уже в 5-й элегии II книги Секунд порывает с нею, осыпая ее самыми жестокими упреками. Но пока эта любовь продолжалась, он успел посвятить Неэре не только цикл элегий, но и приложение к нему — сборник маленьких лирических стихотворений «Поцелуи». Этот сборник и оказался той книгой, которая принесла Иоанну Секунду славу среди современников, а еще более того — среди потомков.

«Поцелуи» — это 19 стихотвореньиц, написанных разными лирическими размерами, и в каждом из них действительно упоминается поцелуй. Легкость и естественность этих стихов замечательны, и современному читателю трудно отделаться от впечатления, что все они продиктованы только любовью и вдохновением. Но любовь и вдохновение могли для такой сложной поэтической постройки быть лишь первым толчком. Дальше начиналось мастерство, и оно носило название, в древности и в эпоху Секунда звучавшее гордо, а в наши дни ставшее презрительным: это была риторика. Риторика учила писателей упорядочивать мир словом: расчленять действительность на поэтические мотивы, отбирать из них важнейшие, варьировать каждый на различные лады и выстраивать эти вариации в продуманной и уравновешенной композиции. Именно риторика помогла в свое время родиться жанру любовной элегии; из бесконечного множества мыслимых любовных переживаний она отобрала ограниченное количество ситуаций и сосредоточила на них внимание поэтов. А дальше начинается перебирание возможностей их разработки, оттачивание и комбинирование деталей, поэты учились друг у друга, соперничали друг с другом, отталкивались друг от друга, но все решали одну и ту же художественную задачу, условия которой не

менялись от времен Тибулла и Проперция до времен Цельтиса и Бероальда. Иоанн Секунд сделал шаг еще дальше: из считанных мотивов любовной элегии он выбрал один, разложил его на мотивы еще более дробные и повторил над ними ту же игру. Вся риторическая техника латинской любовной (и не только любовной) поэзии оказалась продемонстрированной в «Поцелуях» словно под микроскопом.

Залогом удачи «Поцелуев» был прежде всего счастливый выбор исходного мотива. Поцелуй — это такая ласка, которая одновременно и невинна и чувственна, и отрадна сама по себе и обещает большее; эта психологическая многозначность, еще мало знакомая античности, была открыта в человеке Ренессансом и стала характерной чертой ренессансной эротики. Античность о поцелуе писала мало, врезающихся в память образов целующихся героев и героинь она не оставила, — а это не давало возможности поэтам идти по пути наименьшего сопротивления, т. е. нанизывать цепи мифологических аналогов изображаемой ситуации, как это всегда любила риторика и как применительно к теме поцелуя попытался было поступить Бероальд; вместо этого приходилось идти по пути наибольшего сопротивления, всматриваться в тему, а не осматриваться по сторонам ее. Наконец, те два стихотворения Катулла, которые только и могли считаться античными образцами разработки темы поцелуя, были написаны не в форме элегии с ее гибким, но в конечном счете однообразным в своей симметрии стихотворным размером, а в форме лирических «безделок», в которых допускались и приветствовались самые пестрые размеры с редкими ритмами: это позволяло поэту варьировать свою тему, избегая впечатления монотонности.

Но что такое вариация темы? Этого ключевого понятия риторика не определяла. Однако если мы пересмотрим все 19 стихотворений, составляющих «Поцелуи», мы легко это поймем. Они группируются естественнее всего в семь циклов по семи аспектам.

Первый аспект темы задан античным образцом: стихами Катулла о счете поцелуев. Это подсказывает три мотива: количество поцелуев («столько, сколько колосьев... травинок... дождинок... гроздьев... пчел...»), сила поцелуев («когда ты приникаешь... и присасываешься... и дышишь... и стонешь...»), разнообразие поцелуев («сухие и влажные, слабые и крепкие, краткие и долгие, в щеки и в шею...»). Отсюда — три стихотворения в цикле: 6, 5, 10.

Второй аспект — свойства поцелуев. Среди них Секунд выделяет тоже три: звук («звонче, чем считали приличным суровые предки!»), аромат («душистее, чем нард, тимьян, киннамом, чем мед и розы, чем нектар самих богов!»), вкус («пчелы, собирая мед, будут искать не цветов, а уст Неэры!»). Отсюда — другие три стихотворения: 11, 4, 19.

Третий аспект — лицо под поцелуями. Это губы, только для поцелуев и созданные; это язык, прикушенный в порыве страсти и от этого

лишенный силы славословить возлюбленную; это глаза, которые ревнуют к губам, потому что в минуту поцелуя они видят лишь малую часть лица женщины, а оторвавшись — все ее лицо. Эти усложняющиеся картины — содержание еще трех стихотворений: 17, 8, 7.

Четвертый аспект — переключение темы в возвышенный план, т. е. мифологический. Готовых мифов о поцелуях, как сказано, античность не оставила; но поэт, припомнив эпизод из «Энеиды», сам сочиняет миф о том, как любящая Венера осыпала поцелуями розы, и это было облегчение и благодать; а потом — сцену того, как ревнивая Венера лишает поэта поцелуев, внушив ему — любовь, а возлюбленной его — равнодушие; а потом — сцену того, как восхищенный Амор сделал поцелуи Неэры сладчайшими, а сердце ее — бесчувственным. Так являются еще три стихотворения: вступительное 1 и двумя способами объясняющие одну и ту же любовную драму 15 и 18.

Пятый аспект — переключение темы в сниженный план, то есть — в эротически непристойный. Это — напоминание о том, что поцелуи, как они ни прекрасны, для поэта еще не все и что он видит в них обещание дальнейшего и большего. Такими напоминаниями Секунд не злоупотребляет, но два стихотворения этому все же посвящены: 12 и 14.

Шестой аспект возникает на скрещении двух предыдущих: это смерть. Смерть, с одной стороны, наступает от любовного изнеможения, а с другой стороны, переводит героя в мифологический загробный мир с Летой, Хароном и Элизием. Этому посвящены тоже два стихотворения, одно — о желанной смерти (вместе с героиней), другое — о нежеланной (без нее), из которой воскрешает его опять-таки поцелуй. Это — стихотворения 2 и 13.

Наконец, седьмой и последний аспект как бы берет все предыдущие в рамку и подводит им итог. Это вновь три стихотворения: вступительное, о желании поцелуев («бесконечно много!»); серединное, о мере этому желанию («бесконечность и в усладах утомляет»); и заключительное, в котором сведены воедино мотивы всех или почти всех остальных: «дай мне поцелуев без счету (I аспект) — столько, сколько стрел вонзил в меня Амор! (IV аспект) — а вместе с ними пусть будут и сладкие звуки (II аспект), и откровенные слова (V аспект), и нежные укусы (III аспект), — а за ними блаженная смерть, из которой воскресит лишь поцелуй (VI аспект). Таковы стихотворения 3, 9, 16. Ключевая роль последнего стихотворения подчеркнута тем, что только в нем прямо названы начинатели темы поцелуев — Катулл и Лесбия.

Ты, нежнее светил ясных Латониных,
И звезды золотой краше Венериной, —
Дай мне сто поцелуев,
Дай не меньше, чем Лесбия

Их давала певцу многожеланному, —
Сколько нежных Венер и Купидонов всех
На губах твоих реет,
На щеках твоих розовых;

Сколько жизней в глазах, сколько смертей несешь,
Сколько страхов, надежд, радостей, смешанных
С постоянной заботой,
Сколько вздохов влюбленных уст, —

Столько, сколько в мою грудь ядовитых стрел
Легкокрылый вонзил злою рукою бог,
Столько, сколько в колчане
Сохранил он своем златом!

С ними нежности дай, дай откровенных слов;
Сладкозвучным прибавь шёпотом лепетов,
Не без нежной улыбки
И укусов, желанных мне, —

Как дают голубки клювом трепещущим
Хаонийские друг другу ласкательно,
Лишь зима унесется
Вместе с первым фавонием.

Припади мне к щекам, словно безумная,
Взором всюду скользи ты сладострастнее
И вели, чтоб тебя я
Бледную поддержал в руках!

Я тенетами рук стан твой опутаю,
Жаркой крепко сожму груди озябшие,
Снова жизнь я продленным
Поцелуем в тебя вдохну!

Будет так, пока сам падать начну, и дух
Меж лобзаний меня влажных оставит вдруг,
И скажу я, слабея,
Чтоб ты в руки взяла меня, —

И тенетами рук стан мой опутаешь,
Теплой грудью прильнешь ты к охладевшему,
Жизнь ты снова продленным
Поцелуем в меня вдохнешь.

Так цветущих годов время, мой свет, с тобой
Вместе будем срывать: вон уж несчастные
Злая старость заботы
И болезни и смерть ведет...

(*Перевод С. Шервинского*)

Мы просим прощения у читателя за столь строгую и тяжеловесную классификацию такого легкомысленного предмета, как поцелуи, воспетые Секундом. На частностях этой классификации настаивать не приходится: в некоторых стихотворениях присутствует по нескольку циклизующих примет, и при желании их, наверное, можно было бы сгруппировать и иначе. Настаивать можно только на одном. Эти стихи — никоим образом не стихийно возникший результат вдохновения влюбленного юноши: на таком вдохновенном порыве можно было бы написать одно, два, пять стихотворений о поцелуях, но не девятнадцать, столь всесторонне охватывающих тему. Перед нами — налаженная пятнадцатью веками риторическая фабрика слова; навыки такого производства каждый молодой латинист усваивал с детства и пользовался ими, почти не прилагая сознательных усилий; «сырьем» здесь, конечно, были подлинные душевные переживания поэта, но до читателя они доходили только в неузнаваемо переработанном виде.

Конечно, определить направление разработки каждого стихотворения — это еще не все. Нужно было четко оформить его внутреннее строение, по Аристотелеву слову «целое — это то, что имеет начало, середину и конец». Это значило: в одних стихотворениях выделить звучными запоминающимися словами начало (по традиции античной оды), как в 4, 9, 16, в других выделить прямою речью, сентенцией или парадоксом конец (по традиции античной эпиграммы), как в 3, 9, 10, 11, 18; в одних расчленить серединную часть на четкие, ступенька за ступенькою, фразы (как в элегическом размере в 6, 10, 15), в других слить ее в длинном клубящемся периоде (как в лирических размерах в 5, 6); в мифологической разработке темы подчеркнуть эпический элемент, в других случаях — лирический. Но это для начитанного поэта представляло не так уж много трудностей, и на этом мы можем не останавливаться. Читатель при желании сам заметит, например, как перекликаются друг с другом два вступительных стихотворения — 1-е, ведущее от эпического повествования к лирическому «я», и 2-е, ведущее от лирического «я» к эпическому описанию; как неброско, но отчетливо сменяют друг друга прошедшее, настоящее и будущее время в стихотворениях 1 и 3; как укрепляет композицию фольклорный параллелизм образов и фраз в стихотворениях 7, 8 и особенно в 16.

И, наконец, готовые стихотворения нужно было расположить в книге так, чтобы создать видимость совершенной естественности и непринужденности («главное искусство — в том, чтоб скрыть искусство» — было заповедью всей классической риторики), чтобы стушевать однообразие материала и подчеркнуть разнообразие его обработки. Иоанн Секунд рассыпает в своем большом цикле стихотворения семи выделенных нами малых циклов, казалось бы, в полном беспорядке; но, присмотревшись, можно и в нем уловить тонкие расчеты. Три стихотворения VII цикла, самого организующего, поставлены в начало, середину и конец

книги (3, 9, 16); в первой половине и середине книги идут вплотную друг к другу стихотворения самых близких друг к другу циклов I—III, «поцелуи», «свойства поцелуев» и «лицо под поцелуями» (4—11), во второй половине книги это грозящее однообразие парализуется контрастом самых несхожих циклов IV—V, «мифологического» и «эротического» (15, 18 — и 12, 14). Тематическое разнообразие подчеркивается метрическим: восемь стихотворений, написанных наиболее традиционным элегическим дистихом, составляют как бы костяк книги (1, 3, 6; 10, 11; 13, 15, 17, 19); характерным катулловым «фалекием» написаны два стихотворения в первой половине книги и два во второй (4, 5; 12, 14); характерными горациевскими строфами (эподическими двустишиями, алкеевой, асклепиадовой) — три стихотворения в начале, середине и конце сборника (2, 9, 16). Начинается книга продуманной последовательностью трех вступлений, эпического (1), лирического (2) и эпиграмматического (3), а кончается, наоборот, нарочито небрежно, без всякого композиционного закругления, словно говоря читателю: конца этому любовному излиянию нет и быть не может.

«Поцелуи» писались, по-видимому, в 1534—1535 гг. Жить Иоанну Секунду оставалось всего лишь год или два. Испанский климат был непривычен северянину, он все чаще болел. Брат его по семейным делам должен был вернуться в Нидерланды, Иоанн остался в чужой земле один. Он не терял бодрости. Наоборот, казалось, что фортуна наконец-то улыбнулась ему: он получает место секретаря при кардинале Тавере, архиепископе толедском, примасе Испании, становится вхож в правительственные круги, готовится сопровождать и воспевать Карла V в походе его армады на Тунис в 1535 г., откликается большим стихотворением на политическое событие, всколыхнувшее всю Европу, — казнь Томаса Мора и отпадение Англии от римской церкви. Стихотворение получило быструю известность в списках, его приписывали самому Эразму. Но здоровье Иоанна становилось все хуже («...я и в расцвете весны чувствую зимний озноб...»), об участии в морском походе не могло уже быть и речи, вместо этого в 1536 г. ему приходится возвращаться на родину:

> Я покидаю, больной, иберийскую знойную землю,
> Путь вожделенный держу к отческим милым краям,
> К тем друзьям, у кого на руках мне милее скончаться...

На пути в Нидерланды Секунду уже предшествует литературная слава; его берет на службу архиепископ Утрехтский, он получает, наконец, приглашение быть секретарем по латинской переписке самого императора. Но болезнь его не отпускает, дни его сочтены. 24 сентября 1536 г. он умер в Сент-Амане близ Валансьена. Пространная латинская эпитафия над ним начинается словами «Иоанн Секунд Гаагский из

Нидерландов, славный правовед, оратор и стихотворец, не менее достойный похвал и в искусстве ваяния...», а кончается: «...жизни его было 24 года, 10 месяцев и 10 дней».

Свои стихи он, видимо, подготовил к изданию сам: на уже упоминавшемся портрете Скореля, писанном в его последние месяцы, изображен том с надписью «10 книг стихов». Это собрание сочинений в 10 книгах было издано его братьями в 1541 г.; «10 книг» — это три книги элегий (о Юлии, о Неэре и разного содержания), книга «Погребений» (стихи на смерть отца и др.), две книги «Посланий», «Оды», «Эпиграммы», «Поцелуи» и «Смесь»; впоследствии были опубликованы еще три книги «Путевых записок» (в Бурж, из Буржа и в Испанию) в прозе с обильными стихотворными вставками. Но еще до выхода этого собрания сочинений «Поцелуи» были два или три раза напечатаны отдельно: из всех стихов Секунда к ним читательский интерес был особенно велик. А внимательное чтение у гуманистов неизменно оборачивалось старательным подражанием: по Европе прокатывается волна переводов, переложений и имитаций «Поцелуев». Как Секунд подражал Катуллу, так теперь ему самому подражают и Мурет, и Бьюкенен и другие латинисты XVI в. Циклы под названием «Поцелуи» появляются у виднейших нидерландских гуманистов нового поколения — Иоанна Дузы, Иоанна Лернуция, Альберта Эвфрения; к ним присоединяются во Франции Иоанн Бонфоний с его «Всепрелестью», а в Германии (уже в начале XVII в.) Каспар Бартий с его «Упражнениями любовными»; мало того, по образцу «Поцелуев» тот же Лернуций пишет цикл «Глазки», Эвфрений — «Кудри», а Скультеций — «Вздохи». Из латинских стихов подражания переходят в новоязычные. Здесь первыми оказываются поэты французской «Плеяды» — стихи, переложенные из Секунда или написанные по его образцу (часто — с изобличающими названиями «Поцелуи», «Поцелуй», «Другой поцелуй») мы находим и у Ронсара, и у дю Белле, и у Белло, и у Баифа. Одна из самых знаменитых песен Ронсара к Елене представляет собой точный перевод 2-го стихотворения из сборника Секунда. Расходясь вширь, влияние Секунда постепенно слабеет, и в XVII в. его можно обнаружить лишь у таких средних поэтов, как В. Драммонд в Англии, Г. Р. Векхерлин в Германии, Г. Муртола (переложивший и «Поцелуи» Секунда, и «Глазки» Лернуция) в Италии. Но еще на исходе XVIII в. Мирабо в Венсенской тюрьме коротает время, переводя «Поцелуи», а молодой Гете пишет стихотворение «К духу Иоанна Секунда», именуя в нем голландского поэта «милый, святой великий целователь».

Иоанн Секунд прожил короткую жизнь. Он умер в один год с Эразмом Роттердамским, между тем как по возрасту годился ему в сыновья. Это придает его образу цельность, какая есть не у всякого поэта его поколения. Сверстники Секунда начинали писать в привольной атмосфере аристократического гуманизма, а кончали в обстановке всеоб-

щего озлобления, порожденного реформацией и контрреформацией. Из двух братьев-стихотворцев Секунда Адриан Марий стал впоследствии членом страшного трибунала при герцоге Альбе, а Николай Грудий выпустил сборник «Благочестивые стихотворения» и горько жалел о своих юношеских мирских стихах. Смерть уберегла Иоанна Секунда от такой судьбы. Маленькая книжка «Поцелуев» явилась в кратком историческом промежутке между многословной гармонией Ренессанса и многословной дисгармонией барокко. Это и придало ей ту живость, легкость и свежесть, которые делают ее одним из лучших образцов латинской поэзии нового времени.

P. S. *С. В. Шервинский сделал полный перевод «Поцелуев» Секунда очень давно; в последние годы его жизни явилась возможность напечатать их приложением к (весьма мало на них похожим) стихотворениям Эразма Роттердамского (М., 1983); мне было поручено сопроводить их статьей. Сколько-нибудь полного собрания сочинений Секунда в московских библиотеках не нашлось, всю характеристику его жизни и личности пришлось брать из пары немецких книг о нем — к счастью, богатых цитатами. Доклад по этой статье, сделанный на конференции в Музее изобразительных искусств, очень потешил слушателей научной формализацией поцелуйной темы. До С. В. Шервинского переводил Секунда только С. С. Соловьев, но напечатал из него лишь одно стихотворение (в сб. «Цветник царевны», 1913).*

ПРИЛОЖЕНИЯ

СТРОЕНИЕ ЭПИНИКИЯ

1. Эпиникий — это хоровая песня в честь победителя на спортивных состязаниях священных игр, исполнявшаяся обычно на родине победителя во время всенародного чествования при его возвращении. Для нас это наиболее известный вид древнегреческой хоровой лирики: до нашего времени дошли полностью 45 эпиникиев Пиндара (самый ранний — 498 г., самый поздний — ок. 446 г. до н. э.), собранные в четыре книги по местам одержанных побед — олимпийские, пифийские, немейские, истмийские. Однако это далеко не самый древний из лирических жанров: гимны в честь богов (пеаны, дифирамбы, гипорхемы, парфении), знакомые нам лишь по отрывкам, были гораздо более древними и традиционными, а эпиникий и его ровесник френ (погребальная песня) — эти как бы гимны в честь человека — явились гораздо позже, уже на глазах у истории, и создателем их был Симонид Кеосский, поэт одним лишь поколением старше Пиндара. Мы не имеем достаточно материала, чтобы судить о том, как постепенно вырабатывался и закреплялся известный нам тип эпиникия, но мы можем быть уверены, что он был результатом не столько трудноуследимых фольклорных традиций, сколько сознательных творческих усилий Симонида и других лирических поэтов.

Самое любопытное в поэтике эпиникия — это огромный разрыв между простейшей формой этого жанра и сложнейшими ее вариациями у Пиндара и потом у Вакхилида. По смыслу и функции содержание эпиникия — это хвала победителю игр, не более того. Именно такова была двустрочная звукоподражательная песня-возглас, послужившая зачатком эпиникия: «Тенелла, тенелла, тенелла, радуйся, Геракл-победитель!» Авторство ее приписывалось Архилоху (VII в.), и она продолжала исполняться и в VI, и в V вв., сосуществуя со сложными композициями Симонида и Пиндара; «тенеллу» пели в Олимпии тотчас после состязаний, когда специальная ода для данного победителя еще не была заказана и написана, а заказную оду — потом, обычно при торжестве на родине победителя. Об олимпийской «тенелле» мимоходом упоминает сам Пиндар в зачине оды Ол. 9.

Хвала победителю была материалом достаточно скудным и неразнообразным. Она, естественно, могла расширяться хвалой месту победных игр, роду победителя, отцу и отдельным родственникам победителя, родине победителя, тренеру победителя, но все это оставалось слишком сухим и монотонным. Поэтому с первых же своих шагов — по-видимому, у Симонида — эпиникий, песня во славу человека, поспешил воспользоваться опытом более традиционного жанра, гимна, песни во славу бога, и заимствовать у нее важный дополнительный элемент —

миф. Гимн по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, трехчастное строение: именование, повествование, моление. В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молении призывалась милость бога к молящимся. Так построены (по большей части) и Гомеровы гимны — произведения уже не культовые, а литературные. В эпиникии хвала победителю была вполне аналогична гимническому именованию; моление о том, чтобы бог не оставлял своею милостью победителя и впредь, тоже легко строилось по образцу гимна; в принципе сходным образом можно было бы построить и эпическую часть, описав в ней какой-нибудь из прошлых подвигов победителя, но практически это было трудно: далеко не у каждого победителя в прошлом были какие-нибудь подвиги. Поэтому творцы эпиникия поступили проще: они почти механически перенесли сюда такой же, как в гимне, миф о боге или (чаще) о герое, привязав его к контексту эпиникия метафорически или метонимически. Так сложилась самая общая схема эпиникия: хвала победителю (обычно вводимая воззванием к какому-нибудь божеству, как в гимне), эпический миф и вновь хвала победителю (часто с молитвой о его будущем благополучии, тоже как в гимне).

Но включение эпического мифа еще не решало всех проблем. В гимне миф мог разрастаться почти до предела, в эпиникии — не мог. В больших Гомеровых гимнах (2—5) миф составляет 80—90% текста; в эпиникиях Пиндара весь мифологический материал составляет в среднем около 43% (не считая семи од вовсе без эпической части и уникальной Пиф. 4 с гипертрофированной (до 85%) эпической частью). Причина была в том, что гимн легко превращался из обрядового произведения в чисто литературное, лишь в порядке традиционной условности сохраняющее культовые зачин и концовку (таковы Гомеровы гимны); эпиникий же оставался песней, действительно исполнявшейся на действительном празднике победы, и содержание ее определялось не только усмотрением поэта, но и требованиями заказчиков, платившихх поэту. А заказчики, понятным образом, были заинтересованы не столько в мифологической, сколько в хвалебной части. Сохранился популярный анекдот о том, как некто заказал Симониду эпиникий, тот вставил в него миф о Диоскурах; заказчик нашел, что о Диоскурах сказано слишком много, а о нем самом слишком мало, и заплатил Симониду лишь треть гонорара, заявив: «А остальное получи с Диоскуров», но, конечно, был за это достойно наказан Диоскурами (Цицерон, «Об ораторе», II, 86, 351—354; Федр, IV, 26). Это означало, что хвала победителю со всем ее однообразием оставалась основной частью эпиникия и сокращаться до минимума никак не могла.

2. Для того чтобы разнообразить хвалу победителю (и роду его, и городу его), сочинитель эпиникия располагал тремя различными средствами: во-первых, изменением словесного выражения, во-вторых, изменением точки зрения, в-третьих, изменением привлекаемого материала.

Предположим, нейтральная формулировка хвалы звучала: «счастлив победитель такой-то...». Изменение словесного выражения позволяло усилить ее двумя способами — риторическим вопросом («разве не счастлив победитель такой-то?..») и риторической отбивкой («много есть важного на свете, по сейчас речь о том, что счастлив победитель такой-то...»). Изменение точки зрения позволяло усилить ее тремя способами: переходом с третьего лица на первое («я пою, как счастлив победитель такой-то...»), переходом с третьего лица на второе («ты счастлив, победитель такой-то...») или при сохранении речи от третьего лица переходом с констатации настоящего на констатацию вечного («счастлив, кто победил; таков — такой-то...»). Наконец изменение привлекаемого материала позволяло усилить ее сравнением — произвольным («как счастлив пловец, достигший берега, так счастлив победитель такой-то...») или традиционно-мифологическим («счастлив был Пелей, удостоенный брака с богинею, так же счастлив и победитель такой-то...»).

Все это попутные, мимоходные средства, позволяющие выделить, подчеркнуть, оттенить и расчленить отдельные мотивы однородного хвалебного материала. Ни одно из них не становится здесь самодовлеющим, не отвлекает на себя внимания от главного — от хвалы победителю. Но некоторые из них имеют к этому возможность. Все три формы изменения точки зрения и сверх того сравнение как форма введения добавочного материала могут развиться в пространные отступления, заставляющие читателя-слушателя на время отвлечься от основной темы. Количество переходит в качество: форма разнообразящих средств остается прежней, функция их становится иной — не привлекающей, а отвлекающей внимание.

Первый случай: высказывание от первого лица («я пою, как счастлив победитель такой-то...») может быть развернуто в поэтическое отступление: «песни мои прекрасны, песни мои сладостны, песни мои могучи... и вот я устремляю их, чтобы восславить, как счастлив победитель такой-то...». Здесь внимание смещается с объекта высказывания на средство высказывания; поэт как бы предлагает слушателю рассудить: «вот как замечательна моя песня, о чем бы она ни пела; сколь же замечательна должна быть та победа, которая достойна ее!» Если отступление пространно и построено сложно, например если поэт защищает в нем свою манеру против критиков, то оно может увести мысль слушателя достаточно далеко от основной темы, и тогда переход к теме в начале или в конце такого отступления выразится, вероятнее всего, в резкой риторической отбивке.

Второй случай: высказывание во втором лице («ты счастлив, победитель такой-то...») может быть развернуто в «обращение»: «бог такой-то! ты обитаешь там-то и там-то, ты блюдешь то-то и то-то, ты велик тем-то и тем-то; воззри же на победителя такого-то...» Здесь внимание смещается с объекта высказывания на адресата высказывания; в поле зрения стихотворения, кроме неизбежных героя, поэта и слушателей, оказывается еще и четвертая величина — бог, олицетворенная Тишина, Юность или иная высокая сила; поэт как бы предлагает слушателю рассудить: «сколь же замечательна должна быть та победа, ради которой приходится тревожить такое величие!» Подобное отступление естественнее всего может быть связано с основной хвалебной темой двояко: или оно вводит хвалу победителю (и тогда победа представляется как очередное подтверждение величия божества-адресата), или оно заключает хвалу победителю в целом или в какой-нибудь ее части (и тогда победа представляется поводом для моления к богу не оставлять героя милостью и впредь). Первый случай, как сказано, обычен в начале оды, второй — в конце ее.

Третий случай: сентенция, констатирующая вечную истину («счастлив, кто победил...»), может быть развернута в целую серию сентенций: «счастлив, кто победил; победа есть лучший плод людской доблести; но без милости богов и доблести раскрыться не суждено; пусть же человек блюдет свою доблесть, пусть чтит богов и пусть помнит, что судьба то возносит, то низвергает все живущее...»). Здесь внимание смещается с события на смысл его, с единичного явления на место его в мировом строе событий и на дальние выводы, из него следующие. Такое отступление естественнее всего служит как бы остановкой и паузой (подчас довольно долгой) в развитии основной хвалебной темы, после которой становится возможным новый ее поворот, например от хвалы к мифу, или новый ее эмоциональный подъем, обычно подхлестнутый поэтическим отступлением от первого лица.

Наконец, четвертый случай: мифологическое сравнение, вводящее в стихотворение добавочный материал («как счастлив был Пелей, удостоенный брака с богинею...»), может быть развернуто в последовательный мифологический рассказ: «счастлив был Пелей, удостоенный брака с богинею; по заслугам прославляли его тогда певучие Музы; ибо опасное миновал он искушение: жена гостеприимца его влюбилась в него, он отверг ее, и она оклеветала его перед мужем; но боги почтили в нем твердый его нрав, и спасли его, и наградили его...» и т. д. (приблизительно такова схема центральной части оды Пиндара Нем. 5). Такой миф стал в эпиникии почти канонической частью; мы видели, что причиной этому было влияние жанра гимна. Трудность была в том, чтобы связать подобное мифологическое отступление (хотя бы при его начале или конце) с основной хвалебной темой эпиникия. Здесь возможны были несколько ассоциативных путей: прямо через хвалу победителю (Псав-

мий победил на играх уже стариком, и в песнь для него вставляется миф об аргонавте Эргине, который на лемносских играх тоже победил уже стариком, Ол. 4), через хвалу его роду (победитель Агесий происходит из рода Иамидов, и в песнь для него вставляется миф о его легендарном предке Иаме, Ол. 6), через хвалу его городу (11 од Пиндара посвящены эгинским атлетам, и почти всюду в них похвала Эгине служит переходом к похвале ее героям Эаку, Пелею, Теламону, Ахиллу, а одна из этих похвал разворачивается в миф), через хвалу играм, на которых он одержал победу (отсюда мифы о Пелопе и Геракле в Олимпийских одах 1, 3, 10). Но часто все же приходилось идти на обнажение приема и обрывать мифологический рассказ резкой риторической отбивкой.

Разумеется, возможны были и сочетания этих отступлений, по крайней мере первых трех (миф обычно подавался в чистом виде). «Поэтическое отступление», сливаясь с «обращением», принимало форму обращения поэта к своей лире, своим песням, Музе или Харитам: таким образом, переход к теме совершался в два приема, сперва от величия блюдущего поэзию божества к величию поэзии, потом от величия поэзии к величию прославляемой ею победы. (Один из самых знаменитых зачинов Пиндара — «Золотая кифара...», Пиф. 1, 1, — именно таков.) То же «поэтическое отступление», сливаясь с «серией сентенций», принимало форму рассуждений не о целом мире, а о самом себе, но не как о поэте, а как о человеке (например, «Я не дольщик бесстыдства! другом другу хочу я быть и врагом врагу...» и т. д., Пиф. 2, 83). Наконец, «обращение», сливаясь с «серией сентенций», превращало поучения, обращенные к целому миру, в поучения, обращенные лично к адресату («Кормилом справедливости правь народ! Под молотом неложности откуй язык!...» и т. д., Пиф. 1, 86). Но такие осложненные отступления встречаются гораздо реже, чем можно было бы предположить.

3. Все эти семь способов краткого, «неотвлекающего» и четыре способа пространного, «отвлекающего» разнообразия эпиникийной хвалы могут быть разбросаны по тексту самым различным образом. Легче всего проследить это на наглядном примере.

В качестве такого примера рассмотрим уже упоминавшуюся оду Пиндара Ол. 6 — одну из самых типичных для этого поэта. Ода была написана в 472 или 468 г. в честь Агесия Сиракузского, сына Сострата из рода Иамидов, и возницы его Финтия на победу в состязании на мулах.

Род Иамидов происходил от легендарного Иама, сына Аполлона и внука Посидона; это был потомственный жреческий род, занимавшийся гаданиями по огню на алтаре Зевса в Олимпии. Поэтому миф об Иаме, избранный Пиндаром для центральной части оды, связан с предметом ее хвалы двояко: во-первых, через хвалу роду Агесия, а во-вторых, через

хвалу играм, на которых он одержал победу: здесь, в доме Эпита Элатида, царя Фесаны на Алфее, Иам когда-то вырос, и здесь при учреждении Гераклом Олимпийских игр основал он свое прорицалище. Агесий был по отцу сиракузянин, а по матери — стимфалиец из Аркадии (отсюда рассуждение о двух родинах, «двух якорях», в конце оды); торжество своей победы он справлял сперва среди своей аркадской родни в Стимфале, а потом должен был отправиться в Сиракузы и там справить его вторично. В Стимфал и посылает ему Пиндар из своих Фив эту оду для пения на празднестве; доставить текст и научить местных певцов его исполнению (эпиникий писался не для чтения, а для пения, научиться же пению до изобретения нот можно было только с голоса) должен был хороначальник по имени Эней, тоже упоминаемый в оде. Ода написана обычными строфическими триадами (строфа, антистрофа, эпод); номера строф (при их начале) и номера строк (при начале фраз) ниже указываются в скобках.

> (*1 строфа*, 1) Золотые колонны вознося над добрыми стенами хором, возведем преддверие, как возводят сени дивного чертога: (3) начатому делу — сияющее чело.

Ода начинается кратким поэтическим отступлением — стихами о собственных стихах; начало его подчеркнуто сравнением (песни со зданием), конец подытожен сентенцией. После сентенции — поворот мысли и переход к главной, хвалебной части.

> (4) Олимпийский победоносец, блюститель вещего Зевесова алтаря, сооснователь славных Сиракуз, какая минует его встречная хвала в желанных песнях беззаветных сограждан? (*1 антистрофа*, 8) Пусть ведает сын Сострата: подошва его — под божественной пятой. (9) Бестревожная доблесть не в чести ни меж пеших мужей, ни на полых кораблях; а коль трудно далось прекрасное, его не забыть.

Хвалебная часть начинается самым естественным вариантом — хвалой победителю, а хвала победителю начинается самой простой подачей — прямой. Начало ее подчеркнуто риторическим вопросом, конец отмечен сентенцией; сентенция отчленяет эту первую, прямую вариацию хвалы победителю от следующей, косвенной. Заметим, как постепенно вводится непременная часть хвалы победителю — именование победителя и его победы: сперва называется победа («олимпийский победоносец»), потом обходное именование («сын Сострата»), а прямое именование («Агесий») оттягивается до следующего куска.

> (12) Для тебя, Агесий, та правая похвала, которую вымолвил Адраст над Амфиараем, пророком Оиклидов, когда поглотила его земля на блещущих его конях. (*1 эпод*, 15) Тогда над семью кострами для

мертвых тел пред стенами Фив сын Талая сказал такое слово: (16) «Горько мне о зенице воинства моего, о том, кто был добрый муж и прорицать и копьем разить!» (18) А ведь это — удел и сына Сиракуз, предводителя нашего шествия! (19) Я не спорщик, я не друг вражде, но великою клятвою поклянусь: это так; (21) и заступницами моими станут Музы, чья речь — как мед.

Хвала победителю продолжается, но теперь, со второго захода, она подается не прямо, а косвенно — через мифологическое сравнение. Герой сравнения Амфиарай — один из семерых воителей против Фив; он, как и Агесий, был одновременно и пророком, и победоносным бойцом. Сравнение не развернуто в рассказ: перед нами только ситуация момента и характеризующая реплика Адраста. Это сравнение крепко связано в хвалебный для Агесия контекст и началом (ст. 12), и концом (ст. 18). Начало куска подчеркнуто обращением во втором лице (при заключительном члене именования), конец — высказыванием от первого лица (беглое упоминание Муз намекает на возможность более развернутого поэтического отступления, но здесь Пиндар этой возможностью не пользуется).

Конец этого композиционного куска совпадает с концом первой строфической триады: ритм, который будет далее периодически повторяться, облегчая восприятие соизмеримости прослушиваемых частей текста, слушателю теперь задан. Больше таких совпадений не будет: Пиндар будет строить оду (как он обычно это делает), перенося фразу из триады в триаду и этим как бы всякий раз сигнализируя слушателю, что впереди еще по меньшей мере три строфы текста.

(*2 строфа*, 22) Запряги же мне, Финтий, мощь твоих мулов, и пущу я колесницу по гладкому пути к племени тех мужей! (25) Мулам ведом тот путь, ибо венчаны они олимпийским венком. (27) Пора мне распахнуть пред ними врата песнопений...

Хвала победителю иссякла: ее сменяет хвала роду победителя и попутно хвала вознице победителя; поначалу даже кажется, что хвала вознице здесь главная, а роду — попутная. Переход подчеркнут сочетанием обращения во втором лице и высказывания от первого лица. Эта повышенная напряженность возбуждает внимание читателя для следующего отступления от темы для мифа, занимающего центр оды.

(28) ...пора мне предстать Питане у быстрого Еврота, (*2 антистрофа*) где слился с ней (так гласит молва) Посидон, сын Крона, чтобы родила она Евадну с синими кудрями. (31) На груди укрыв свой девичий приплод, в урочный свой месяц призванным прислужницам повелела она вверить дитя доблестному Элатиду, правящему над аркадянами в Фесане, дольщику алфейских поселений.

Начинается миф, и характер подачи материала заметно меняется: исчезают те подчеркивания, которые придавали рельефность хвалебной части, теперь мифологический сюжет сам поддерживает и движет внимание читателя, и автор регулирует его не столько системой выделений, сколько системой расчленений в повествовании. Первый эпизод мифа — «предки Иама» — соединен очень плавными переходами и с предыдущим (особенно), и с последующим текстом: такое плавное начало, а потом отрывистый конец мифологической части встречается у Пиндара не раз.

(35) Вскормленная там, от Аполлона познала она первую сладость Афродиты.

(*2 эпод*, 36) Но недолго таился от Эпита божий посев — несказанный гнев жгучею заботою оттеснивши в сердце своем, он пустился к пифийской святыне вопросить о непереносимой своей обиде.

(39) А она меж тем, развязав свой багряный пояс, отложив свой серебряный кувшин, под синей сенью ветвей родила отрока, мудрого, как бог; (41) золотокудрый супруг, кроткая мыслями Илифия и Мойры были при ней, (*3 строфа*) и спорые радостные роды извели Иама на свет из чрева матери его.

(44) Терзаясь, оставила она его на земле, (45) и два змея с серыми глазами по воле божеств питали его, оберегая, невредящим ядом пчелиных жал.

(47) А царь, примчавшись от пифийских утесов, всех в своем дому вопрошал о младенце, рожденном Евадною: (49) говорил, что Феб — родитель ему, (*3 антистрофа*), что быть ему лучшим вещуном над земнородными, и что племени его не угаснуть вовек. (52) Так возглашал он, но клятвенные встречал ответы, что никто не видел и не слышал младенца, рожденного уж за пятый день.

(54) В камыше, в неприступной заросли таился он, и лучами багровыми и белыми проливались на его мягкое тело ион-цветы, чьим бессмертным именем указала ему называться мать (*3 эпод*) во веки веков.

Второй эпизод мифа, самый подробный, — «рождение Иама». Шесть его кусков, выделенных здесь абзацами, выказывают отчетливую симметрию в движении взгляда от персонажа к персонажу: (1—3: до разрешения от бремени) Евадна — царь — Евадна и (4—6: после разрешения от бремени) Иам — царь — Иам.

(57) А когда вкусил он от плода сладкой Гебы в золотом венце, (58) то, сойдя в алфейские воды, воззвал он к Посидону, мощному праотцу своему, и воззвал он к лучнику, блюстителю богозданного Делоса,

о том, чтобы честь, питательница мужей, осенила его чело. (61) Ночь была, и открытое небо. И в обмен его голосу прозвучал иной, отчий, вещающий прямые слова: (62) «Восстань, дитя, ступай вослед за вестью моей в край, приемлющий всех!»

(*4 строфа*, 64) И взошли они на каменную кручу высокого Крония, и тем восприял Иам сугубое сокровище предведения: (66) слух к голосу, не знающему лжи, и указ:

(67) когда будет сюда Геракл, властная отрасль Алкидов, измыслитель дерзновенного, — (68) утвердить родителю его празднество, отраду многолюдья, великий чин состязаний и на высшем из алтарей — Зевесово прорицалище.

Третий эпизод мифа — «судьба Иама». Три его куска, выделенные здесь абзацами, естественно следуют друг за другом как действие, немедленный результат этого действия и дальнейший результат этого действия; последний из них влечет за собою четвертый кусок, как бы эпилог, дающий перспективу будущего и подводящий к переходу от мифологического отступления обратно к основной хвалебной части.

(*4 антистрофа*, 71) С тех самых пор многославен меж эллинами род Иамидов: (72) сопутствуемый обилием, чтящий доблесть, шествует он по видному пути. (73) Каждое их дело — свидетельство тому; и завидуют хулящие мужу, кому вскачь на двенадцатом кругу первому по чести излила Харита славную свою красоту.

(77) Если предки, Агесий, матери твоей у граней Киллены (*4 эпод*) подлинно дарили в благочестии своем многие и многократные заклания (79) ради милости Эрмия, вестника богов, в чьей руке — состязание и жребий наград, возлюбившего Аркадию, славную мужами, — (80) то это он и тяжко грохочущий родитель его довершают твою славу, о сын Сострата.

Возврат от мифологической части к хвалебной плавный, без отбивки: «с тех самых пор», «так и теперь» (cai nyn) — характерные формулы такого перехода. Хвалебная часть продолжает ту же тему, которая была перебита мифом, — хвалу роду. Хвала роду подается с двух заходов: «от людей» (71 сл.) и «от богов» (77 сл.); в концовках обоих кусков хвала роду дополняется повторной хвалой победителю. Во втором куске этот вспомогательный мотив подчеркнут двукратным обращением во втором лице с двукратным повторением именования героя.

(82) Певучий оселок — на языке у меня, слава его льется чудными дуновениями навстречу воле моей. (84) Мать моей матери — цветущая Метопа из-под Стимфала: (*5 строфа*) она родила Фиву, хлещу-

> щую скакунов, Фиву, чью желанную влагу я пью, пеструю хвалу сплетая копьеносным бойцам.
>
> (87) Возбуди же, Эней, сопоспешников твоих: первым чередом воспеть девственницу Геру, а вторым — попытать, не избудет ли правда речей моих старую брань — «беотийская свинья»? (90) Ты — верный мой гонец, ты — скрижаль прекраснокудрых Муз, ты — сладкий ковш благозвучных песнопений.

Поэтическое отступление — рассуждение от первого лица о своей поэзии. Оно распадается на два куска: «об источнике песен» (82 сл.) и «о передатчике песен» (87 сл.); оба идут от первого лица, но второй дополнительно подчеркивается обращением во втором лице. Это создает оттяжку и напряжение, подготавливающие переход к заключению оды.

> (*5 антистрофа*, 92) ...и тебе я велю: помянуть Сиракузы, помянуть Ортигию, где, скипетром чист и мыслями прям, правит Гиерон, чтущий Деметру, одетую в багрец, и торжество ее дочери о белых конях, и мощь Зевеса Этнейского. (96) Ведом он и струнам, и сладкоречивым напевам...

Последний раздел хвалебной части: после хвалы победителю и хвалы его роду хвала его городу и, так как в городе этом монархия, правителю этого города. Переход от поэтического отступления к этой хвале плавный, особенно ощутимый после его отрывистого зачина в ст. 82.

> (97) ...пусть же его блаженства не тревожит крадущееся время;
>
> (98) пусть он примет в желанном добросердечии своем шествие Агесия (*5 эпод*) от стен Стимфалы, матери аркадийских стад, с родины на родину: (100) хороши два якоря быстрому кораблю в бурную ночь — да прославит милующий бог и эту, и ту! (103) Властвующий над морем супруг Амфитриты с золотым веретеном, прямому кораблю дай беструдный путь, (105) чтоб расцвел благоуханный цвет моих песен!

Заключительное обращение — моление о будущем: о Гиероне (краткое, переходное), к Гиерону и к богу; предпоследнее подчеркнуто сентенцией, последнее — высказыванием от первого лица. Моление — обычный сигнал конца эпиникия (по традиции, идущей от гимна); иногда, конечно, и он бывает ложным, но здесь он верен: ода кончается.

Мы видим: перед нами симметрично построенное произведение, между двумя хвалебными частями вдвинута мифологическая. Хвалебные части разработаны в основном с помощью поэтики выделений, мифологическая — с помощью поэтики расчленений. По объему мифологическая часть занимает около 40% текста (43 стиха из 105), по положению — самую его середину со слабым сдвигом к началу (до нее 27

стихов, после нее 35 стихов). Каждая из трех частей тоже имеет тенденцию к симметричному строению: мифологическая часть состоит, как мы видели, из трех эпизодов (7+22+14 стихов), в середину начальной хвалы вставлен мифологический пример, а в середину последней хвалы — поэтическое отступление. Такая склонность к симметрии в большей или меньшей степени замечается почти всюду у Пиндара. Были предположения, что она восходит к концентрическому построению древнейшей формы греческой хоровой лирики — терпандрова нома, в котором, по словам античных грамматиков, различались следующие части: «зачин», «послезачинье», «поворот», «сердцевина» (аналогична мифологической части?), «противоповорот», «печать» (поэтическое отступление перед концом?), «заключение». При желании, действительно, по этим рубрикам можно разложить почти все Пиндаровы оды[1], но натяжки здесь неизбежны.

4. Наш разбор эпиникия Ол. 6 никоим образом не полон. Мы сосредоточивались исключительно на тех средствах, которыми достигается в эпиникии разнообразие, а не на тех, которыми достигается единство. Если изучать в эпиникии его единство, то направление исследования возможно двоякое. Во-первых, можно детализировать черты симметрии в расположении элементов эпиникия: можно добавить к тому, что было перечислено выше, перекличку именований героя между первой и последней частями, перекличку вспомогательных обращений к Финтию и к Энею, перекличку мифологических упоминаний об Адрасте и Амфиарае с мифологическими именами Гермеса и отца его и т. д. Во-вторых, можно детализировать черты однородности в самих элементах эпиникия[2]: так было, например, отмечено, что наша ода насыщена парными мотивами: герой ее — сын двух родин, он атлет и жрец, его божественные предки — Посидон и Аполлон, о славе его пекутся Финтий и Эней и т. д.[3] Чем больше будет собрано таких наблюдений, тем более индивидуально своеобразным обрисуется каждый эпиникий с его «связью мыслей». Традиция таких исследований очень давняя, комментаторами Пиндара здесь накоплен большой опыт еще в XIX в., и последние монографии об отдельных одах Пиндара могут считаться образцовыми[4].

Если же изучать в эпиникии его разнообразие, а единство понимать не как единство индивидуального и неповторимого произведения, а как единство целой совокупности произведений, построенных по об-

[1] *Metzger F.* Pindars Siegeslieder. Leipzig, 1880.
[2] *Norwood G.* Pindar. Berkeley, 1945.
[3] *Gildersleeve B. L.* Pindar: the Olimpian and Pythian odes. Ed. 2. N. Y., 1890.
[4] *Bandy E. L.* Studia Pindarica, I—II. Berkeley, 1962; *Burton R. W. B.* Pindar's Pythian odes. Oxford, 1962; *Thummer E.* Pindar: die Isthmische Gedichte, I—II. Heidelberg, 1968—1969; *Young D. C.* Three odes of Pindar. Leiden, 1971.

щей схеме, присутствующей в сознании читателя или слушателя, то направление исследования будет иным. Здесь нужно будет подсчитывать частоту выделений каждого рода и отступлений каждого рода на каждой композиционной позиции в последовательности текста оды, а также выявлять их взаимозависимость: какой мотив в начальной части стихотворения вызывает другой мотив в конечной части стихотворения? Чем больше будет собрано таких наблюдений, тем отчетливее обрисуется картина читательских (слушательских) ожиданий, реализуемых или не реализуемых каждым отдельным текстом; а именно такая система ожиданий и представляет собой структуру жанра. Таких исследований в литературе о Пиндаре неожиданно мало. Понятиями «хвала победителю», «миф», «моление» и пр., разумеется, оперировали и старые комментаторы, но в систему их привел лишь В. Шадевальдт уже в XX в.[5]; анализ отдельных категорий такого рода по целым группам од дали некоторые его ученики и продолжатели[6], а учитывать позицию отдельных мотивов в тексте и взаимную их обусловленность систематически стал лишь автор одной из самых недавних книг о Пиндаре Р. Гамильтон[7].

Заслуга такого исследования «общей формы пиндаровских од» (в противоположность «частной форме пиндаровской оды такой-то») в том, что оно исходит из простейшего вопроса, который именно из-за его простоты и не ставился обычно в филологии прошлого века: если эпиникии Пиндара построены так сложно, что в плане их трудно разобраться даже современному искушенному филологу после бесконечных чтений и перечитываний, то как же разбирались в них современники, которые слышали каждый эпиникий в первый и единственный раз? Очевидно, в их сознании присутствовало чувство жанровой нормы, «общей формы», позволявшее в каждом данном месте предугадывать, какой здесь возможен для поэта набор мотивов, и оценивать, какой выбор из них сделает в «частной форме» данной оды автор. Реконструировать это чувство жанровой нормы, эту систему слушательских ожиданий, на которые опирается поэт, — в этом задача исследователя.

Такая постановка вопроса о жанре имеет не узкопиндароведческий, а общетеоретический интерес. Традиционная филология представляла себе жанр статически, как совокупность таких-то формальных и содержательных элементов; современная филология представляет себе жанр динамически, также и как совокупность вызываемых этим ожиданий читателя и их удовлетворений или неудовлетворений. Такой подход к литературной форме раньше всего выработался в малозаметной

[5] *Schadewaldt W.* Der Aufbau des pindarischen Epinikion. Halle, 1928.

[6] *Illig L.* Zur Form der pindarischen Epinikion. Berlin, 1932; *Gundert H.* Pindar und sein Dichterberuf. Frankfurt a. M., 1935; *Kambylis A.* Anredeformen bei Pindar. — In: Charis K. I. Vouvoris. Athenis, 1964, p. 95—199 (нам недоступно); *Köhnken A.* Die Funktion des Mythos bei Pindar. Berlin, 1971.

[7] *Hamilton R.* Epinikion: general form in the odes of Pindar. The Hague-Paris, 1974.

области литературоведения — в стиховедении, в учении о ритме. Что такое ритм? Чередование «сильных мест» (заполняемых, скажем, преимущественно долгими, ударными и тому подобными слогами, с такими-то ограничениями и оговорками) и «слабых мест» (заполняемых соответственно преимущественно краткими, безударными и тому подобными слогами). Если в тексте есть ритм, то читатель перед каждой стиховой позицией предугадывает, какие варианты ее заполнения возможны и какие невозможны; и подтверждение или неподтверждение этого «ритмического ожидания» производит эстетическое ощущение: это значит, что текст перед нами стихотворный. Если в тексте нет ритма, то «ритмическое ожидание» невозможно, и это значит, что текст перед нами прозаический. Когда малоподготовленный читатель не улавливает в тексте ритма и не ощущает «ритмического ожидания», это сразу сказывается на его чтении: мы говорим, что он «читает стихи, как прозу».

Современное литературоведение распространило такой подход и на другие области литературной формы. (Делалось это скорое стихийно, чем сознательно, и ссылок на опыт стиховедения здесь почти не встречается.) Например, при анализе повествовательного текста вместо «ритмического ожидания» мы можем говорить о «сюжетном ожидании»: читая любовную, или детективную, или бытописательную повесть, опытный читатель будет заранее ожидать таких-то и таких-то мотивов в качестве завязки, таких-то или таких-то вариантов в качестве развития каждого из них и т. д.; ему может казаться, что эти его ожидания подсказаны опытом самой действительности, отражение которой он находит в литературе, но на самом деле эти ожидания подсказываются не столько жизненным, сколько читательским опытом. Лучшее доказательство этому: когда при смене литературных вкусов являются произведения с сюжетами, мотивы которых соответствуют жизненному опыту, но непривычны для литературного опыта читателей, то при этом обычно возникают недоразумения из-за того, что к новым текстам подходят со старыми, неадекватными «сюжетными ожиданиями». Так, «Евгений Онегин» Пушкина поначалу воспринимался современниками как «сатира» (в классицистическом понимании этого жанра), а «Чайка» Чехова — как бытовая драма (и притом неудачная). В лирической поэзии повествование мало развито, «сюжетного ожидания» здесь нет, но место его занимает «композиционное ожидание»; по опыту знакомых ему лирических произведений читатель и в незнакомом ему лирическом произведении, встречаясь с таким-то тематическим образом или стилистическим приемом, угадывает, что это, вероятно, кульминация или что за этим, вероятно, близка уже концовка. В каждом жанре набор таких ожиданий различен и по-разному труден для реконструкции.

Р. Гамильтон выделяет в эпиникии шесть структурных элементов (некоторые с разновидностями), по большой части нам уже знакомых. Это: (1) «миф» и его краткая разновидность «мифологический при-

мер» (*М, Мп*); (2) «хвала» победителю, его городу или другим объектам — (роду, тренеру, вознице и пр.) (*Хп, Хг, Хд*); (3) «именование» победителя и места победы (*И*); (4) «сентенция», иногда одиночная, иногда целой серией (*С, Сс*); (5) «поэтическое отступление», вводящее новый кусок текста, или «поэтическая отбивка», обрывающая предыдущий (*П, По*); (6) моление, имеющее два вида: «взывание» к божеству в настоящем времени, обычно в начале оды, и «пожелание» на будущее время, обычно в конце оды (*Вз, Ж*). Исследователь размечает расположение этих элементов на протяжении каждой оды преимущественно по их положению в строфах и триадах; в большинстве од при этом различаются три части — вступительная, центральная (мифологическая) и конечная (***А, Б, В***; против обозначения ***А1, Б, А2*** автор возражает, настаивая, что сходство содержания начальной и конечной частей недостаточно предсказуемо). Так, разобранная нами ода Ол. 6 схематически записывается им так (знаком / обозначаются границы строф, знаком // — границы триад):

часть ***А***: *П, С, И1+Хп /Хп, С, С, И2+Мп /Мп, Хп+П//П+Хд+П+М;*
часть ***Б***: *М/М//М/М/М//М;*
часть ***В***: *Хд, С /Хд+Хп, П //Хг+П /П+Хг+Хд, Ж/Ж, С, Ж.*

Сравнивая эту запись с разбором, сделанным выше, легко заметить, в чем несовершенство разметки, принятой Гамильтоном. Он не различает кратких выделений, привлекающих внимание к развитию мысли, и пространных выделений, отвлекающих внимание от развития мысли, как различали мы; а когда сам материал побуждает его к этому, он делает это непоследовательно и запись осложняется знаками плюсов. Думается, что удобнее было бы «хвалу», «поэтическое отступление», «моление» и «миф» отмечать большими буквами, а мелкие средства выделения — риторический вопрос, риторическую отбивку, высказывание в первом лице, высказывание во втором лице, сентенцию и мифологический пример — отмечать меньшими буквами-индексами: это позволило бы лучше просматривать тематическое единство произведения. Но здесь останавливаться на этом вопросе неуместно.

5. Разметив таким образом расположение элементов но тексту оды, автор сосредоточивается на вопросе об их взаимном соотношении: если в таком-то месте читатель (слушатель) встречает такой-то элемент, то какую последовательность элементов это позволяет ему предвидеть в дальнейшем? Это смещение внимания с вопроса о содержании каждого выделенного куска текста на вопрос о его положении — наиболее новое, что внес автор в изучение пиндаровской оды; если, скажем, Гундерт рассматривал, что именно говорил Пиндар в своих «поэтических отступлениях» о призвании поэта, то Гамильтон рассматривает, в каких местах он это говорит.

Некоторые композиционные закономерности, выявившиеся при таком анализе, оказались очень отчетливыми; трудно было даже ожидать такой четкости в таком сложном материале, как пиндаровский. Особенно это относится к вступительной части оды (*А*). Это и понятно: именно здесь слушатель должен составить предварительное представление о том, что и в каком объеме предстоит ему услышать. Вот основные выводы из наблюдений автора над построением вступительной части оды:

1) Вступительная часть оды состоит из трех последовательных звеньев: (а) зачина (обычно *Вз*, *П* или *С*), (б) ядра (непременно *И* и *Хп*; в одах для эгинских атлетов *Хп* может заменяться на *Хг*) с различными осложняющими дополнениями, (в) перехода к центральной, мифологической части (обычно *П*, *Хг* или, как в нашей Ол. 6, *Мп*).
2) Длина зачина может быть различной; длина ядра обычно составляет 1 строфу; длина перехода — тоже 1 строфу.
3) Соответственно, если длина зачина меньше 1 строфы, то миф начнется в 4-й строфе, тотчас после первой триады; если длина зачина больше 1 строфы, то миф начнется в 5-й строфе; если миф начнется раньше, то он будет оборван и потом начат заново (например, миф о Пелопе в Ол. 1, миф об Эакидах в Нем. 5).
4) Таким образом, опорными точками для внимания слушателя во вступительной части оды являются, во-первых, начало именования с хвалой победителю и, во-вторых, конец первой строфической триады. Быстрое именование победителя означает, что в 4-й строфе начнется миф и ода будет длинной. Оттянутое именование победителя заставляет ожидать конца первой триады: здесь ода либо заканчивается, оказываясь, таким образом, короткой и без мифа, либо продолжается дальше, и тогда это означает, что миф начнется в 5-й строфе и ода будет длинной. В нашей Ол. 6 имя победителя названо лишь в конце 2-й строфы (именование расколото на две части вставкой хвалы и сентенций); это заставляет ожидать позднего начала мифа, и действительно, переход к мифу начинается только в самом конце 4-й строфы.

Отступления от этих правил у Пиндара есть, но их меньшинство: выявленная структура достаточно надежна, чтобы строить ожидания о дальнейшем тексте. Анализ вступительной части оды — лучший раздел книги Гамильтона; здесь добавить к его выводам почти нечего. Поэтому переходим дальше, к рассмотрению мифологической части оды, структура которой гораздо расплывчатее и ориентировка в которой труднее.

Длинным ли будет миф и скоро ли ждать перехода к заключительной части, предугадать у Пиндара трудно. Только группа эгинских од более или менее единообразно выдерживает длину мифа в три стро-

фы; в остальных одах с мифами она оказывается непредсказуема. Это — естественное следствие разнообразия используемого Пиндаром материала; слушателям предоставляется самим угадывать по темпу повествования, насколько пространный рассказ предполагает автор. Чтобы корректировать эти догадки, у поэта есть знакомое нам средство — триадическое членение оды: чтобы не создавать у слушателя ложных ощущений «вот уже сейчас конец», автор старается, чтобы конец повествовательного куска не совпадал с концом строфы, а тем более триады и забегал в следующую, давая тем самым понять, что впереди еще по меньшей мере одна триада. Поэтому пиндаровская лирика (и подражающая ей горациевская) в значительной мере строится на строфических анжамбманах, тогда как лирика нового времени — на строфической замкнутости; первая имеет в виду слушателя, впервые слышащего, вторая — читателя, не впервые перечитывающего текст и во всяком случае представляющего себе на глаз, далеко ли до конца.

6. Главное, что предстояло угадать слушателю при первой встрече с мифологическим мотивом, — это, во-первых, имеет ли он дело с кратким мифологическим примером или с развернутым мифологическим рассказом, и, во-вторых, если это мифологический рассказ, то далеко ли намерен его вести сочинитель.

Для отличения мифологического примера от мифологического рассказа существенны три признака: во-первых, это краткость; во-вторых, это характер связи с контекстом; в-третьих, наличие повествовательной последовательности мотивов. О четвертом признаке речь будет далее.

Наиболее заметен, конечно, первый признак — краткость. Гамильтон в своей книге делает этот признак единственным критерием различия между примером и рассказом: «Анализ показывает, что есть два вида подачи мифологического материала: длинный вид (свыше 14 стихов) — миф и краткий вид (не свыше 8 стихов) — мифологический пример» (стр. 14). Это наблюдение полезное и новое: Пиндар, стало быть, избегает промежуточных форм и сам помогает слушателям отличать короткое попутное мифологическое отступление от длинного и существенного. Но при первом восприятии произведения этот признак ориентиром служить не может: сам Гамильтон в дальнейшем признает, что «мифологический пример неотличим от мифа, пока он не закончится» (стр. 78), иными словами, здесь сигналом для слушательского понимания служит не начало, а конец текстового куска: перед нами не проспективное ожидание, а ретроспективное осмысление.

Второй признак мифологического примера — характер его связи с контекстом. Мы уже перечисляли поводы, по которым ассоциативно мог привлекаться в оду мифологический материал: хвала победителю, его роду, его городу, играм, на которых он одержал победу. К этим пря-

мым ассоциациям можно добавить две опосредованные: через сентенцию (если автор украшает свой рассказ сентенцией «человек должен воздавать благодарностью за добро», то он может привлечь для иллюстрации этой сентенции миф об Иксионе — так и делает Пиндар в Пиф. 2) и через развернутое обращение (если автор ради своего адресата обращается, скажем, к кентавру Хирону, то он может для возвеличения мудрости Хирона рассказать миф о каком-нибудь из его славных учеников — так Пиндар рассказывает миф об Асклепии в Пиф. 3); теоретически возможна опосредованная ассоциация и через поэтическое отступление, но единственный у Пиндара пример ее (Пиф. 1, 13—28: «лишь тот, кто ненавистен Зевсу, безумствует перед голосом Муз: [таков] Тифон» ... и т. д.) может рассматриваться и как ассоциация через сентенцию. Так вот, развернутые мифы и краткие мифологические примеры обычно включаются в контекст по разным поводам. Три четверти развернутых мифологических рассказов (25 из 30) привязаны к хвале городу (чаще всего), роду и играм; три четверти кратких мифологических примеров (23 из 31) привязаны к сентенциям и к хвале победителю. Это можно понять: и для сентенций, и для хвалы победителю важны были не столько подробности мифа, сколько общий его смысл (подробный пересказ подвига Геракла мог бы скорее невыгодно, чем выгодно, оттенить рассказ о победе чествуемого борца или бегуна), а прошлое рода, города и игр включало в себя мифологические эпизоды самым естественным образом (чем подробнее можно было показать причастность Геракла к учреждению олимпийских игр, тем лестнее это было для чествуемого олимпийского победителя). Таким образом, уже по характеру перехода от контекста к мифологическому материалу слушатель мог отчасти предугадать, подробный или неподробный рассказ предстоит ему услышать.

Подтверждение или неподтверждение этой догадки приносил слушателю третий признак мифологического примера — характер нанизывания мотивов, одномоментность или многомоментность, протяженность изображаемого действия. Короткий мифологический пример одномоментен: это одна картина, на которую достаточно бросить взгляд и затем снова вернуться мыслью к лирическому контексту. Длинный мифологический рассказ по большей части многомоментен: это ряд картин, за последовательностью которых читателю-слушателю приходится сосредоточенно следить и на это время отвлекаться мыслью от лирического контекста. В мифологическом рассказе каждая фраза вносит что-то новое, а в мифологическом примере лишь повторяет иными словами и в ином аспекте уже сказанное. Эта тавтологичность и служит сигналом «примера», порождающим соответственное ожидание. Услышав первую фразу мифологического содержания, слушатель уже может предположить, что перед ним или мифологический пример, или мифологический рассказ; услышав вторую и третью фразы, варьирую-

щие уже сказанное, слушатель заключает, что перед ним мифологический пример, и ждет, что он будет недлинным и вспомогательным; услышав же фразы, развивающие и продолжающие уже сказанное, слушатель заключает, что перед ним мифологический рассказ, и ждет, что он будет длинным и самостоятельным.

Одномоментность тяготеет к краткости, многомоментность — к пространности, такая закономерность вполне естественна. Но это необязательно: одномоментное повествование, дающее не ряд картин, а лишь развертывание и детализацию одной картины, может растягиваться на много стихов и все-таки не становится из примера рассказом.

Лучше всего это видно из сравнения. Один из самых пространных мифологических примеров у Пиндара — описание островов Блаженных в Ол. 2, 55—82. Перед этим здесь шла хвала победителю Ферону (46—50), ее подытоживала сентенция «счастье увенчивает богатство и доблесть» (51—55), затем следует логический переход: «Владея таким уделом, о если бы знал человек грядущее!» (56; смысл: человек не сбивался бы с пути доблести, если бы знал, что за это неминуемо ждет его возмездие), и затем — описание загробной доли: (57) суд изрекает приговоры над умершими, (61) оправданные обретают «беструдную жизнь» меж любимцев богов, (67) а осужденные — несказанные муки; (68) избранные же души, пройдя испытание доблестной жизнью в трех воплощениях, удостаиваются пребывания на островах Блаженных: (71) там свежий воздух, яркие цветы, уставные хороводы, (78) там зятья богов Пелей и Кадм, и туда вознесла Фетида Ахилла, сокрушившего и Гектора, и Кикна, и Мемнона. Здесь мифологический кусок кончается и начинается (83) отбивка поэтическим отступлением: «Много есть быстрых стрел в колчане у моего локтя...» и т. д. Мы видим: описание занимает 27 стихов, но остается описанием, действия в нем нет; оно задерживает взгляд слушателя, но не уводит его в сторону.

Сравним с этим другую очень схожую картину у Пиндара — блаженный гиперборейский край в Пиф. 10, 29—50. Перед этим здесь тоже шла хвала победителю и отцу его, затем сентенция: высшее счастье — это счастье отца, который сам побеждал и сына видел победителем; в участи, доступной для смертных, «он исплавал блеск до предельного рубежа» (28—29). От этой метафоры перекидывается неожиданный переход к мифу: (29) «Но ни вплавь, ни впешь никто не вымерил дивного пути к сходу гипербореев, — лишь Персей, водитель народа, переступил порог их пиров...» — и далее следует описание этих пиров: по-старинному в жертву богам закалываются ослы, радуются Аполлон и Музы, у всех на устах песни, на головах венки, в сердце радость, здесь не страшны болезни и смерть, здесь не за что ждать воздаяния; (44) «Смелостью дыша, это в их счастливые сборища шагнул Персей, а вела его Афина, а убил он Горгону, и принес он островитянам ту голову, пеструю змеиною гривой, — каменную смерть: (48) и дивному вера есть, коль вершитель —

бог». Описание блаженного края очень похоже на предыдущее, но там оно было представлено вне сюжетного действия: «каждый нисходит...», здесь — внутри сюжетного действия: «Персей сошел...» (хотя в целом сюжет здесь очень неразвит и перечень остальных деяний Персея выглядит нескладным довеском). Поэтому второй образец, хотя он и короче, ощущается все же как мифологический рассказ, а первый — как мифологический пример.

Конечно, сомнительные случаи остаются. Представим себе такой контекст: «велика сила зависти! ведь это она когда-то довела до гибели могучего Аянта. Пусть же минует меня эта зависть...» и т. д. Это одномоментный «пример»: читатель-слушатель одним взглядом представляет себе картину «гибели Аянта» и движется мыслью далее. Представим себе теперь такой контекст: «велика сила зависти! это из-за нее когда-то бросился на меч могучий Аянт. Ибо завистью воспылал на него Одиссей, и хитростью отсудил он себе пред ахейцами доспехи Ахилла, и обида обуяла тогда Аянтов ум, и в помрачении бросился он рубить быков, думая, что рубит неправосудных ахейцев, а когда опамятовался, то смертью омыл свой позор». Это многомоментный «рассказ»: читатель-слушатель следит взглядом за сменой нескольких картин и за это время почти забывает, по какому поводу обратился к ним поэт. Понятно, что такой «пример» скорее всего будет краток, а такой «рассказ» пространен.

Но вот к этому мифу об Аянте обращается в Нем. 8 Пиндар и рассказывает его так: «...суд людской — пастбище для зависти, а она прилепляется лишь к доброму, худому она не враг. (23) Снедью ее стал и сын Теламона, брошенный на клинок: (24) кто не речист, не мощен душой, тот в скорбном споре уступает забвению, а лучший дар достается искусной лжи. (26) Так тайными голосами услужили данайцы Одиссею, и Аянт, обездолен золотым доспехом, встретил смерть. (28) А как несхожи были они, разя ранами жаркие тела врагов, потрясая копья, ограду смертных, в схватке ли над Ахиллом, только что павшим, в дни ли иных трудов и многих смертей! (32) Издавна была ты сильна, вражья речь, лживая речь...» и т. д. Мифологический кусок здесь довольно длинен и изображает действие (самоубийство Аянта) на фоне других действий (Аянт и Одиссей в битвах), как это и бывает в сюжетном рассказе. Однако достаточно ли этого, чтобы ощущать наш отрывок как рассказ? Перед нами, по существу, только одна картина, один момент действия — смерть Аянта; картина суда, которая могла бы с ней соперничать, именно поэтому рассчитанно затушевана, а картина «многих битв», которая может ее лишь оттенять, рассчитанно усилена; сентенции расширяют текст, но не отвлекают читателя от контекста. Мы учитывали этот отрывок все же как рассказ, а не пример; однако оговорки о сомнительности таких случаев здесь необходимы.

Два других сомнительных случая такого же рода — это мифы в Пиф. 5 и Пиф. 8. В Пиф. 5 речь идет о полулегендарном Батте, основателе Кирены: счастлив был его удел, и счастье это унаследовано его потомками (55—56), даже львы бежали от его слова (57—65), он вывел в Кирену дорийских переселенцев (85—93), и гроб его — святыня для них (93—102). Если бы здесь достаточно было выделено центральное звено, «вывел переселенцев» — перед нами было бы бесспорное сюжетное действие, но Пиндар, наоборот, всячески затушевывает это действие, прячет его в придаточное предложение, растворяет в отступлениях об Аполлоне, направлявшем Батта в Кирену, и об Антеноридах, предшествовавших ему в Кирене; и читателю-слушателю трудно выделить действие, «переселение», из результата, «счастья». В Пиф. 8 Пиндар говорит борцу-победителю: (35) ты умножил славу своих предков, и за это о тебе можно сказать то, что сказал под Фивами Амфиарай, из замогильной дали своей глядя на подвиги сына своего Алкмеона и друга своего Адраста: (44) «От породы блещет в рожденных знатная отвага родителей», хорошо бьется Алкмеон, хоть и потерял он во мне отца, и хорошо бьется Адраст, хоть и потеряет он в этой битве сына. (55) «Таково Амфиараево слово»; миф обрывается, следует поэтическое отступление (о преданности поэта культу Алкмеона) и моление. Здесь действия вообще нет, есть лишь ситуация, и в ней сентенция и пророчество. Такой мифологический эпизод тоже колеблется на грани между примером и рассказом.

Рассмотрение этих трех образцов позволяет отметить еще один, уже четвертый, критерий различия между мифологическим примером и мифологическим рассказом; но так как объективному установлению он поддается гораздо труднее, чем первые три, то его нельзя с ними ставить в один ряд. Его можно определить так: в мифологическом рассказе на первом плане находится однократное «действие», на втором — его остающийся «результат»; в мифологическом примере на первом плане — постоянное «свойство», на втором — его однократное «проявление». С этой точки зрения все наши три образца будут ближе к примеру, чем к рассказу: «зависть, погубившая Аянта», «счастье Батта», «доблесть Алкмеона» — все это в гораздо большей степени является постоянными «свойствами», чем «самоубийство Аянта», «переселение Батта», «подвиги Алкмеона» являются «действиями», чреватыми «результатами». К членению мифологического рассказа на «действие» и «результат» мы еще вернемся.

7. Из сказанного следует: чтобы мифологический отрывок был угадан слушателем как пример, а не рассказ, желательно совпадение таких признаков: (1) включение в контекст через сентенцию или хвалу победителю; (2) одномоментность содержания и тавтологическая вариа-

тивность его выражения; (3) заключение, подчеркивающее, что главное в рассказанном — не действие, а раскрывшееся в нем постоянное свойство. Если все эти признаки налицо, то даже довольно пространный отрывок воспринимается как пример: последний (4) признак — краткость — становится несущественным. Если же какой-то из этих признаков отсутствует, то даже короткий отрывок может ощущаться не как пример, а как рассказ, но рассказ оборванный. Это «оборванный миф», прием, встречающийся у Пиндара не менее семи раз.

Вот образец «оборванного мифа». В Нем. 3 Пиндар произносит хвалу победителю (таким образом, первый признак соблюден) и выражает надежду, что за немейской его победой последует олимпийская: (20) «и если высшей достигнет он доблести — нелегко проплыть еще далее в неисходную зыбь за теми Геракловыми столпами, (22) которые воздвигнул герой и бог славными свидетелями предельных своих плаваний, укротив по морям чудовищ, чья сила непомерна, испытав глубинные течения, принесшие его к концу всех путей, где указаны им грани земные» (действие одномоментно, изложение топчется на одном месте, таким образом, второй признак тоже соблюден). Чего ожидает далее слушатель? Или плавного возврата к основной мысли, например какой-нибудь обобщающей (по третьему признаку) сентенции вроде «Высшее из благ — Гераклова (олимпийская) честь, желанное обетование мужеской доблести»; тогда будет ясно, что перед нами пример и что этот пример уже завершен. Или решительного отступления от основной мысли к мифологическим подробностям, например: «Истинно так: долог был его путь на край света к Герионову стаду, и грозны были опасности...» — и далее о борьбе с Антеем, Алкионеем или самим Герионом; тогда будет ясно, что перед нами рассказ и что конца его следует ждать тогда, когда будет вновь упомянуто воздвижение Геракловых столпов. Но Пиндар не дает ни того, ни другого продолжения: он обрывает себя риторической отбивкой: (26) «Но к каким, душа моя, чуждым рубежам обращаешь ты мой челн? Повелеваю тебе: неси мою Музу к Эаку и Эакову роду...» и т. д. С каким ощущением расстается слушатель с прослушанным куском — как с недоговоренным примером или как с недоговоренным рассказом? По-видимому, как с недоговоренным рассказом; свидетельство тому — тот факт, что во всех без исключения одах с «оборванным мифом» вскоре за ним следует «настоящий миф», полномерный мифологический рассказ, как бы удовлетворяющий обманутые ожидания слушателей. Так и в рассматриваемой оде Нем. 3: после поэтического отступления (26—31) начинается миф о Пелее и сыне его Ахилле, занимающий, как обычно, серединную часть оды (32—63). Таким образом, достаточно оказывается отсутствия третьего признака, установки на обобщенное значение примера, чтобы мифологические тексты воспринимались не как примеры, а как рассказы.

Темы «оборванного мифа» и последующего «настоящего мифа» могут соотноситься по-разному; материал наш недостаточен, чтобы выяснить предпочтения поэта. В нашей Нем. 3 (Геракл у столпов — Пелей и Ахилл) и следующей, Нем. 4 (Геракл-победоносец — Эакиды), по-видимому, мифы независимы друг от друга: просто первый опирается на хвалу играм, учрежденным Гераклом, а второй — на хвалу городу победителя-эгинянина. В Нем. 7 (Одиссей и Аянт — Неоптолем) и Нем. 8 (Эак, потом Кинир — и Аянт) угадывается контраст: незаслуженная слава Одиссея — заслуженная Неоптолема, счастье Эака и Кинира — несчастье Аянта. Такой же контраст, но усиленный эмфатичностью отбивки-отречения от «нечестивого» мифа, в Ол. 9 (Геракл-богоборец — Девкалиониды-боголюбцы); такой же, но еще более усиленный тем, что «нечестивый» оборванный миф и сменяющий его «благочестивый» имеют общих героев, — в Нем. 5 (братоубийство Эакидов — целомудрие и награда Пелея, одного из этих Эакидов); наконец, предельное усиление контраста — в знаменитой Ол. 1, где «нечестивый» оборванный и «благочестивый» досказанный мифы имеют не только общего героя, но и общий сюжет (миф о Пелопе сперва по традиционному варианту, где боги едят сваренного Пелопа, потом по обновленному, где он только похищен, а толки о его съедении — домыслы и наговоры). Понятно, что возможности такого оттенения сильно обогащают поэтику каждого эпиникия.

8. Если вероятности того, что перед слушателем мифологический пример или оборванный миф, проверены и отпали, то остается вероятность, что перед слушателем — обычный мифологический рассказ, развернутый на всю серединную часть оды. В таком случае внимание слушателя обращается на то, чтобы угадать, до какого момента будет рассказываться начатый миф и где можно ждать перехода к заключительной части оды. Здесь вступает в силу различение двух типов композиции мифологического рассказа, выделенных Иллигом и за ним Гамильтоном, — перечневого («каталогического») и кольцевого («кефалического»).

Когда мифологический пример разрастается в мифологический рассказ, для этого есть две возможности — вширь и вглубь. Вширь — когда действие рассказа обставляется действиями, смежными по времени, месту, по генеалогической преемственности и т. п., и все они в конечном счете иллюстрируют один и тот же тезис. Вглубь — когда действие рассказа раздвигается за счет внутренних подробностей: сообщив, что случилось, поэт повторяет сначала и постепенно, как это случилось, пока не приходит к тому исходу, о котором слушатель уже предупрежден. Допустим, ядро мифологического примера — это мотив «славен Ахилл, сразивший Мемнона». Разворачивая этот пример в рассказ первым способом, мы получили бы приблизительно такую картину: «славен род

Эакидов, и в нем Пелей, супруг богини, но еще славней сын его Ахилл, а из подвигов его славнейшим была победа над Мемноном, и хоть недолго после того жил Ахилл, но слава племени его и поднесь жива на Эгине» — и т. п. Разворачивая этот же пример вторым способом, мы получили бы другую картину: «славен Ахилл, сразивший Мемнона, ибо теснил исполин ахейских воинов и сразил уже Антилоха, но вышел на него Ахилл и нанес удар, и возликовали ахеяне, а павшего Мемнона мать его Заря унесла в восточный край». Первый рассказ построен как перечень, «каталог»; второй рассказ построен как кольцо, в котором мотив «Ахилл сразил Мемнона» служит как бы заголовком («кефалайон»), от которого начинается и к которому возвращается цепь последующих мотивов.

Из этих двух композиционных типов мифологического рассказа простейшим, конечно, является перечневый. По существу, это не что иное, как нанизывание подряд нескольких примеров на одну тему. Понятно, что тема, допускающая набор нескольких примеров, может быть лишь очень общей; обычно это хвала городу. Такие хвалебные каталоги, по-видимому, с самого начала были общедоступной формой орнаментального зачина; по преданию, Пиндар еще один из самых ранних своих гимнов для Фив начал: «Что воспеть нам? Исмена? или Мелию о золотом веретене? или Кадма? или спартов, племя святых мужей? или Фиву в синем венце? или все превозмогающую силу Геракла, или щедрую славу Диониса, или свадьбу белорукой Гармонии?..» (отр. 29), за что будто бы и получил выговор от старшей поэтессы Коринны: «Сей, Пиндар, не мешком, а горстью!» Тем не менее в достаточно позднем эпиникии фиванцу Стрепсиаду (Истм. 7, после 457 г.) Пиндар ставит в зачин почти в точности такой же каталог фиванских героев (Дионис, рождение Геракла, Тиресий, Иолай, спарты, отпор Семерым и т. д.); Нем. 10 в честь аргосского борца начинается таким же каталогом аргосских героев (Персей, Эпаф, Гипермнестра, Диомед, Амфиарай, Адраст с отцом и, наконец, Амфитрион, хвала которому занимает треть всего перечня, — сейчас мы увидим, что это не случайность); а в начале эпиникия коринфянину Ол. 13, 18—23 помещен каталог изобретений, сделанных коринфянами на благо эллинства (дифирамбическая поэзия, конская узда, акротерии над фронтонами храма).

Не орнаментом, а сюжетным ядром стихотворения перечень оказывается у Пиндара гораздо реже: всего три раза. (Правда, Р. Гамильтон пытается свести к перечневому типу все 11 эгинских од, но это удается ему лишь ценой самых неубедительных натяжек.) Наиболее четок перечневый принцип в оде Истм. 5 в честь Филакида Эгинского. Как обычно в эгинских одах, мифологическая часть здесь опирается на похвалу городу победителя и его местным героям Эакидам (тема заявлена в ст. 20: «Не вкусна мне песня без Эакидов!»); но начинает поэт издали, сперва дает перечень героев четырех других городов (Мелеагр с Тидеем в Калидоне, Иолай в Фивах, Персей в Аргосе, Диоскуры в Спар-

те, 28—33), затем перечень двух славнейших подвигов эгинских Эакидов (две троянские войны, «вслед Гераклу и вслед Атридам», 34—37) и, наконец, перечень четырех побед славнейшего Эакида, Ахилла, в этой второй войне (над Кикном, над Гектором, над Мемноном, над Телефом, 38—42); последний перечень выделен риторическими вопросами, и они служат как бы сигналом, что это звено в перечне последнее («фокус», по терминологии Гамильтона). Таким образом, большой каталог как бы составляется здесь из трех маленьких каталогов.

То же самое, но с меньшей четкостью мы находим в Нем. 3: короткий перечень деяний двух старших Эакидов, Пелея и Теламона, подводит здесь к длинному перечню деяний младшего Эакида, Ахилла, а он в свою очередь распадается на перечень охотничьих подвигов юности и ратных подвигов зрелости, между которыми вдвинут (выделенный высказыванием от первого лица) маленький перечень соучеников Ахилла у Хирона. Таким образом, и здесь каталог составляется из каталогов, но первое звено его сокращено до размеров вступления ко второму звену, которое служит «фокусом».

Наконец, в оде Нем. 4 мифологическая часть открывается дробным перечнем знаменитых Эакидов (6 имен в 8 стихах), а за ним следует пространный рассказ о Пелее, перечисляющий только два его деяния (искушение от Ипполиты и брак с Фетидой); таким образом, и здесь перед нами каталог с расширенным «фокусом», но расширенное звено уже вряд ли воспринимается как каталог в каталоге. Перед нами как бы на глазах происходит разложение перечневой композиции: сперва малые перечни в составе большого равноправны, потом соподчинены, потом начинают исчезать, уступая место другим композиционным приемам. Достаточно сделать еще один шаг — и перечень останется лишь кратким вступлением к основной, уже не перечневой, а кольцевой части мифологического рассказа; так построены, например, миф об Эакидах и Пелеевой свадьбе (опять!) в Истм. 8 и миф о коринфских героях и Беллерофонте в Ол. 13. Но, чтобы говорить об этих гибридных формах, нужно сперва познакомиться с формами кольцевой композиции в ее чистом виде.

9. Теоретически рассуждая, самой строгой формой кольцевой композиции была бы концентрическая: мысль поэта, коснувшись какого-то мифологического мотива (кефалайон), постепенно отступает от него в прошлое, к его истокам, а потом оттуда в той же постепенности вновь возвращается к нему. Образец такой композиции у Пиндара есть: это маленькая ода Пиф. 12 в честь пифийского победителя на флейте; по этому поводу Пиндар рассказывает легенду о происхождении музыкальной формы (ближе неизвестной), носившей название «многоглавый напев» и будто бы впервые сочиненной самой Афиной по образцу стенаний Горгон по своей обезглавленной сестре Медузе. В схематическом

пересказе ход рассказа Пиндара таков: «Флейтист-победитель всех превзошел (6, *А*) в том напеве, который подслушала Афина (11, *Б*), когда Персей убил Медузу (12, *В*), чтобы ее каменящим взором наказать обидчиков своих и своей матери (13, *Б*). Да, он одолел чудовищ (14, *В*) и наказал обидчиков (16, *Б*), ибо сумел обезглавить Медузу (18, *А*); и когда он это сделал, то Афина сложила на флейте песнь, подобную плачу сестер-Горгон (21)». Таким образом, последовательность событий, упоминаемых в этих 16 стихах, имеет вид *А-Б-В-Б-В-Б-А*, где *А* — создание напева, *Б* — убийство Медузы, а *В* — расправа с врагами; симметрия идеальная, но легко видеть, каким сложным движением мысли она достигнута. Поэтому неудивительно, что такой строгий концентризм обычно в кольцевой композиции не выдерживается. У Пиндара его можно встретить, кроме данного места, разве что в первом мифе оды Пиф. 4, где мотивы (*А*) победы Аркесилая Киренского, (*Б*) оракула Батту, основателю Кирены, (*В*) пророчества Медеи об оракуле Батту, (*Г*) знаменья Посидона аргонавтам, послужившего поводом для пророчества, и (*Д*) обстановки, в которой явилось это знаменье, чередуются в последовательности *А-Б-В-Г-Д-Г-В-Б-А*; да и здесь ход рассказа оказывается так сложен, что нет уверенности, что эта симметрия ощущалась в реальном восприятии[8]. К этой оде мы еще вернемся.

Поэтому обычно кольцевая композиция появляется в мифе эпиникия в облегченном виде: опускается самый трудный для разработки участок ретроспективного движения мысли от кефалайона к истоку событий и дается только поступательное движение мысли от истока событий к кефалайону, кольцо получается как бы с разрывом. Кефалайон при этом может быть двоякого рода: «кефалайон-сумма» и «кефалайон-результат».

«Кефалайон-сумма» — это такая формулировка, которая сжато намечает весь состав предлагаемого мифа, а затем уже этот рассказ повторяется в подробностях. Образец — миф о первой Олимпиаде в Ол. 10, 24—29: «Зевсовы заветы движут меня воспеть избранное меж избранных состязаний, которое у Пелопова древнего кургана в силе своей учредил Геракл, когда убил... Ктеата и Еврита, чтобы взять свою награду от Авгия ...». Здесь уже названо все — и обстоятельства, и действие; а затем следует и более подробный рассказ: расправа с Молионидами и Авгием (30—42, конец подчеркнут сентенцией), учреждение места для жертв и игр (43—59, конец — отступление о боге Времени, хранителе памяти событий) и, наконец, сами игры и их первые победители (60—77; так как это, строго говоря, уже выходит за пределы заявленного в кефалайоне, то этот отрывок вводится дополнительным риторическим вопросом: «Но кто стяжал первые венки...» — и т. д.).

«Кефалайон-результат» — это такая формулировка, которая намечает не весь состав предлагаемого мифа, а только его последнее звено;

[8] *Ruck C. A. P., Matheson W. H.* Pindar: selected odes. Ann Arbor, 1968.

после такого кефалайона слушатель знает, к какому концу подведет поэт свой миф, но не знает, откуда он его начнет (при «кефалайоне-сумме» он знал и это). Образец — уже упоминавшийся миф о Пелее в Нем. 5, 22—26: «Благосклонны к героям, пели им блистательным хором Музы на Пелионе, и меж них Аполлон вел разноголосый их строй: начав свой запев от Зевса, славили они чтимую Фетиду и Пелея...». Здесь слушатель уже понимает, что финалом последующего мифологического рассказа будет свадьба Пелея и Фетиды, по еще не знает, как поэт к ней подойдет: от мифа ли о роковом сыне, предреченном Фетиде (как поступил Пиндар при разработке той же темы в Истм. 8), от мифа ли о каком-нибудь из прежних подвигов Пелея, и если да, то о каком. В следующем же предложении Пиндар раскрывает свой выбор второго пути: «... Пелея, которого...» пыталась соблазнить, а потом погубить царица Ипполита, но он ее отверг и вот был награжден за это браком с богинею (27—39).

Оба вида кольцевой композиции мифа употребляются Пиндаром одинаково часто; оба они были разработаны еще до Пиндара, в эпосе, где самый обычный прием композиционного отступления состоял в том, чтобы назвать результат событий, а потом через обычное «ибо...» рассказать о тех событиях, которые привели к этому результату («нет у меня ни отца, ни матери», — говорит Андромаха Гектору, а потом рассказывает, как лишилась она отца и как — матери: «Илиада», 6, 413—428, — и затем уже продолжает мольбы свои к Гектору). Смысл приема в обоих видах одинаков: дать слушателю заранее знать о том, до какого места намеревается автор вести свой мифологический рассказ. Иногда, конечно, рассказ простирается и далее обещанного, и тогда конец его воспринимается как «довесок», как непредсказуемая избыточность. Пример этому мы видели в Ол. 10, где кольцо композиции было бы полным и без добавления каталога первых победителей; другим примером может быть миф об Иксионе в Пиф. 2, где кефалайон обещал рассказ о преступлении и наказании Иксиона, а слушатель получает еще и послесловие о том, как от Иксиона и тучи родился Кентавр; третьим — миф об Асклепии в Пиф. 3, где кефалайон обещал рассказ о рождении Асклепия и гибели (за нечестие) матери его Корониды, а слушатель получает в дополнение к этому рассказ и о последующей погибели (тоже за нечестие) самого Асклепия.

10. Степень подробности мифологического рассказа может быть различна; но, как правило, при кольцевой композиции рассказ подробнее, чем при перечневой. Элементарными единицами всякого сюжетного рассказа являются мотивы; каждое полное сюжетное звено состоит из мотивов трех категорий — «ситуации» (*С*), «действия», меняющего ситуацию (*Д*), и «результата» (*Р*); если рассказ состоит из нескольких сюжетных звеньев, то обычно результат предыдущего звена становится

ситуацией последующего. В перечневых мифологических рассказах поэт обычно упоминал только действие и спешил перейти к следующему пункту перечня. В кольцевых мифологических рассказах достаточно простора и для ситуации, и для действия, и для результата. Мы легко расчленяем рассказ Ол. 10: «Геракл победил врагов (*С*) — учредил игры (*Д*) — и боги и люди радовались новым празднествам и победам (*Р*)»; или рассказ Нем. 5: «Ипполита покушалась обольстить Пелея (*С*) — но он ее отверг (*Д*) — и наградой за это была свадьба с Фетидою (*Р*)». Однако такое схематическое членение у Пиндара — редкость; гораздо чаще перед нами или упрощенный, или усложненный кольцеобразный рассказ.

Упрощение трехчленного звена *СДР* достигается опущением какого-нибудь из членов. Легче всего опускается член *С*: мифы были материалом общеизвестным, и поэт мог полагаться на воображение слушателей. Так, в уже приводившемся мифе о Персее Гиперборейском (Пиф. 10) ситуация не сообщается, сообщаются только действие (подвиги Персея) и вынесенный в кефалайон результат (приход Персея к гиперборейцам). Так, в мифе о Неоптолеме (Нем. 7) сообщаются действие и результат (Неоптолем пришел в Дельфы и погиб), но не сообщается ситуация (потому что для Неоптолема она нелестная: он шел в Дельфы, чтобы потребовать Аполлона к ответу за убийство Ахилла). Реже опускается член *Р*: в таких случаях результат действия заменяется оценкой действия и мифологический рассказ как бы возвращается к своему истоку, мифологическому примеру, из которого тотчас делается вывод. Так, в рассказе об Антилохе (Пиф. 6) говорится, как грозил в бою Мемнон Нестору (*С*) и как отдал жизнь за Нестора сын его Антилох (*Д*), «явив громадою подвига высшую о родителе доблесть» (оценка, 42—43). Так, в знакомом нам рассказе об Аянте (Нем. 8) говорится, как Аянт был «обездолен золотым доспехом» (*С*) и покончил с собой (*Д*), но вместо описания результата следует оценка: «издавна была ты сильна, вражья речь, лживая речь...» и т. д. (32—34). Пределом упрощения в этом направлении можно считать миф об Алкмеоне в Пиф. 8, уже нами рассматривавшийся: здесь опущены и *Р* и даже *Д*, так что, по существу, перед нами просто мифологический пример (двучленный), взятый в кольцевую рамку; ты не посрамил предков, говорит поэт победителю, и поэтому о тебе можно сказать то же, что сказал Амфиарай: об Алкмеоне то-то, а об Адрасте то-то; таково Амфиараево слово, и по этому слову я, поэт, всегда чту Алкмеона (Пиф. 8, 35—60).

Усложнение трехчленного звена *СДР* достигается удвоением какого-либо из его членов, чаще всего *Р* (так как результаты действия могут быть множественные — и ближние, и дальние), но иногда также и *Д*. Так как *Р* в кольцевом повествовании всегда служит откликом на кефалайон, замыкающим кольцевую рамку, то удвоение *Р* является как бы удвоением концовки, удвоением отклика на зачин, дополнительным подкреплением композиционного принципа. Так, в мифе о Дио-

скурах (Нем. 10) кефалайон сообщает: «день они живут на Олимпе, а день в Аиде» (*Р*), затем следует описание гибели смертного Кастора (*С*), мольба бессмертного Полидевка к Зевсу не разлучать их (*Д*), ответ Зевса (*Р1*) и решение Полидевка (*Р2*). Так, в мифе о Кирене (Пиф. 9) кефалайон сообщает: «Кирену взял в жены Феб» (*Р*), а затем говорится: она была девой-охотницей (*С*), и Феб, увидев ее, воскликнул: «что мне с ней делать?» (*Д*), и Хирон, усмехнувшись, ответил ему: «взять ее в жены» (*Р1*), и Феб так и сделал (*Р2*). В мифе об Иксионе (Пиф. 2) удваиваются не только результат, но и действие: Иксион распят на колесе (*Р*), потому что он согрешил и наказан (*Д, Р*): он убил родича (*Д1*), он посягнул на Геру (*Д2*; здесь вставлена размежевывающая сентенция) и за это был обманут тучею (*Р1*) и казнен распятием (*Р2*). То же самое происходит и в мифе о Корониде, вставленном в миф об Асклепии (Пиф. 3): здесь упоминается учение Асклепия у Хирона (кефалайон-А.), рождение Асклепия от казнимой Корониды (кефалайон-К. с заключительной сентенцией), затем говорится, как Коронида согрешила против Аполлона умыслом (*Д1*) и делом (*Д2*; в промежутке — размежевывающая сентенция, 19—23), и Аполлон узнал об этом (*Р1*) и наказал за это (*Р2*, заключение подчеркнуто сравнением); тогда-то и был рожден Асклепий (*Р3*, отклик на кефалайон-К.) и отдан на воспитание Хирону (*Р4*, отклик на кефалайон-А.). О том, что в обеих последних одах кольцо рассказа дополняется довеском-послесловием (в Пиф. 2 о Кентавре, рожденном от Иксиона, в Пиф. 3 о гибели Асклепия), уже говорилось выше.

Еще большее усложнение трехчленного звена *СДР* достигается вставкой дополнительного мифологического материала между членами звена, чаще всего между раздвоившимися *Р1* и *Р2*. Самый внушительный пример такого построения — огромная ода Пиф. 4 в честь Аркесилая Киренского, самое большое из сохранившихся произведений Пиндара. Миф ее посвящен плаванию аргонавтов; начальная часть мифа описывает пророчество Медеи о заселении Кирены потомками аргонавта Евфама, которые в Кирену придут с Феры, а на Феру придут с Лемноса; о Фере упоминается и в начале, и в конце пророчества, о Лемносе — только в конце. С какой изысканной точностью выдержана в этом рассказе трудная концентрическая композиция, уже говорилось выше. Собственно, на этом Пиндар мог бы закончить мифологическую часть и перейти к заключительной хвалебной, и он даже делает шаг в этом направлении, повторяя именование победителя Аркесилая (65), но тут же резкой отбивкой поворачивает свой рассказ обратно к мифу (67—70: «Но я вверю Аркесилая Музам только с чистым золотом бараньего руна, странствуя за которым, чести от богов исполнились минийские мужи... А каким началом началось их плавание?..» и т. д.). И здесь следует новый рассказ, без всякой концентричности, эпически-последовательный, от появления Ясона в Иолке до подвига его в Колхиде; на этом месте рассказ неожиданно обрывается резкой отбивкой, содержа-

щей резюме последующих событий, кончая прибытием аргонавтов на Лемнос и браком их с лемниянками. Упоминание лемносского брака образует перекличку конца второго рассказа с концом первого; формально перед нами как бы довесок-послесловие к первому рассказу, вставленное между двумя упоминаниями о Лемносе (*P1* и *P2*), но довесок этот в два с половиной раза больше первого рассказа, а послесловие это говорит о том, что было не после, а до действия первого рассказа.

Ода эта в творчестве Пиндара уникальна; можно заметить, что обе другие оды в честь киренских победителей (Пиф. 5 и 9) построены тоже нетрадиционно. Но вставки такого рода в мифологический рассказ встречаются и в двух других одах, тоже считающихся лучшими у Пиндара. Во-первых, эта ода Ол. 1 о Пелопе. Здесь в кефалайоне говорится о славе Гиерона в олимпийских «поселениях Пелопа, которого любил Посидон» (23—26); последующий рассказ по схеме *СДР* возвращает нас к мотиву Посидоновой любви (*P1*: Пелоп вознесен на небо Посидоном, *P2*: Пелоп возвращен «к кратковременной доле жителей земли»), кольцо замкнуто; но рассказ неожиданно продолжается по той же схеме *СДР* и возвращает нас вновь к кефалайону, на этот раз — к мотиву славы, которой осенена и осеняет Пелопова Олимпия (90—99). Так на один кефалайон опираются два кольцевых рассказа, о Пелопе-любимце и о Пелопе-влюбленном, первый — ожидаемый, но второй — вряд ли. Мало того, между *P1* и *P2* вдвинуто отступление о Тантале, наказанном за нечестие. Если в оде об аргонавтах вставка и текст объединялись темой как эпизоды одного и того же мифа, то здесь вдобавок и смыслом, как образец боголюбия в лице Пелопа и святотатства в лице Тантала. Во-вторых, это ода Ол. 7 о Родосе. Здесь в кефалайоне сделаны заявки на две темы: во славу Родоса и Роды, невесты Солнца (14), и во славу «Тлеполемова истока» рода победителя (20); ожидание второй темы реализуется обрамляющим рассказом о Тлеполеме, сыне Геракла, совершившем убийство (*Д*), получившем вещание искупить его на Родосе (*P1*) и ставшем после этого местным героем (*P2*); ожидание первой темы реализуется вставленным между *P1* и *P2* рассказом о возникновении острова Родоса (по полной схеме *СДР*). Но в промежуток между *P1* обрамляющего рассказа и отрывистым началом вставного рассказа вдвинут еще один рассказ, третий, ни в каком кефалайоне не заявленный, — об оплошности родосских Гелиадов при жертвоприношении в честь рождения Афины; с остальными его объединяет только место действия на Родосе да мотив «неприятность, которая, однако, окончилась благополучно», лежащий в основе всех трех сюжетов. Почему такой мотив возникает именно в этой оде в честь Диагора, самого непобедимого из воспетых Пиндаром атлетов, мы не знаем.

11. Мы уже видели, что две основные композиционные формы мифологического рассказа, перечневая и кольцевая, могут соединяться,

образуя гибридные формы. С одной стороны, перечень обычно заканчивается расширенным эпизодом, «фокусом», и этот эпизод может отойти от сухости каталога и стать самостоятельно организованным рассказом; таков, например, был миф о Пелее в Нем. 4. С другой стороны, зачин кольцевого мифа мог сопровождаться поэтическим отступлением во славу собственной песни, а оно легко реализовалось в перечне великих тем, которые мог бы затронуть поэт, но не затрагивает (схема такого хода мысли — в знаменитом начале Ол. 2, воспроизведенном впоследствии Горацием: «Песни мои, владычицы лиры! какого бога, какого героя, какого мужа будем мы воспевать? Над Писою властвует Зевс; олимпийские игрища учредил Геракл от первин победы; но воскликнем мы ныне о Фероне, ибо победоносна была его четверня»).

Так складывается гибридный тип «перечень + кольцо»; по этой схеме написаны три оды. Яснее всего эта схема в Ол. 13 в честь Ксенофонта Коринфского: переходя от хвалы победителю к хвале его городу, поэт начинает перечень: «... (51) Не солгу о Коринфе ни Сизифом, в уменьях хватким, как бог, ни Медеею, выбравшей брак вопреки отцу, спасительницею Арго и пловцов его, ни теми, кто в отваге своей у дарданских стен с двух сторон представали разрубать войну, одни — за Елену с милым племенем Атрея, другие — к отпору им. (60) В дрожь бросал данайцев ликийский Главк, величаясь, что в городе над Пиреною царство, длинное поле и дом держал его отец, — тот, что когда-то многое претерпел, взнуздывая над бьющими ключами исчадье змеистой Горгоны, Пегаса...» — и далее следует развернутый миф об отце Главка, Беллерофонте (63—92), по кольцеобразной схеме с мотивом укрощения Пегаса в кефалайоне. Вступительный каталог здесь, таким образом, сжат, но совершенно четок. Две другие оды — эгинские, в которых перечневая форма стала у Пиндара привычной, поэтому он позволяет себе деформировать вступительный каталог еще сильнее. Ода Истм. 8 посвящена уже знакомой нам теме, свадьбе Пелея и Фетиды, но вводится она очень издали: сперва говорится о сестрах-нимфах Фиве и Эгине, покровительницах города поэта и города победителя (15—21), потом об Эаке Эгинском и его потомках (22—26) и, наконец, о той чести, которая была оказана сыну Эака Пелею браком с Фетидой, за которую спорил сам Зевс с Посидоном (26—45, с добавлением об Ахилле, 46—60). Таким образом, каталог здесь очень сокращен и смят, а фокус развернут в полномерный рассказ по схеме *СДР* (соперничество Зевса и Посидона — совет Фемиды — решение). Другая ода, Истм. 6, тоже начинается от Эакидов (19—25), быстро перечисляет: «Есть ли даль, где не слышно о Пелее, зяте богов, или о Теламоновом Аянте, или о его отце, которого...» — и перечисляются подвиги Теламона, совершенные им при Геракле (25—35). После этого начинается медленное и яркое описание Геракла на пиру у Теламона; слушатель ждет, что оно вновь кольцеобразно подведет к рассказу об их общих подвигах, но рассказ закруг-

ляется раньше, на пророчестве Геракла о рождении Аянта (35—55), так что кефалайоном кольца оказывается не перечень подвигов Теламона, а предшествующее им мимоходное упоминание об Аянте (26).

Другой гибридный тип, «кольцо+перечень», менее подготовлен естественными возможностями обоих исходных типов, однако возможен и он. Мы видели, что в кольцевой композиции после завершения кольца и возвращения к кефалайону часто следует дополнительный, заранее не предсказуемый довесок-эпилог (например, рассказ о Кентавре после рассказа об Иксионе в Пиф. 2); вот этот дополнительный эпизод и может приобретать черты каталога. Так, в уже рассматривавшейся оде Ол. 10 о первой олимпиаде эпилог представляет собой отчетливый каталог победителей. В оде Ол. 9 сделан следующий шаг: каталог раздваивается и разбухает, а кольцо съеживается до размеров краткого вступления к нему. Этот уникальный у Пиндара случай построения мифологического рассказа имеет такой вид. Кефалайон примыкает к хвале городу победителя, Опунту, «(42) куда рок Зевса, быстрого в громах, низвел с Парнаса Девкалиона и Пирру выстроить первый дом и родить, не всходя на ложе, каменный род, имя которому — люд». После этого слушатель, естественно, ждет кольцевого рассказа, в котором (к примеру) ситуация — потоп, действие — моление Девкалиона к Зевсу после потопа, результат — сотворение новых людей из камней, а эпилог — краткий обзор родословия победителя от этих первых опунтских насельников. И он получает этот рассказ, но в совсем иных пропорциях: на кольцевое повествование приходятся буквально 4 строки (49—53: кольцо меньше своего замка-кефалайона!): «Повествуется: черную землю затопила водяная сила, но хитростью Зевса глубины поглотили потоп», а на эпилог-довесок 27 стихов (53: «Здесь начало ваших предков о медных щитах...»), причем первая часть его пересказывает генеалогию древних опунтских царей (53—66), а вторая сама напоминает каталог опунтских гостей (67—79), завершающийся характеристикой Патрокла (70—79): явное воспроизведение схемы «каталога в каталоге» с расширенным «фокусом» в конце.

Все вышеперечисленные вариации построения мифологического рассказа имели общий признак — установку на ожидание конца в заранее известном месте, предсказанном кефалайоном (в кольцевой композиции), или отмеченном расширением в «фокус» (в перечневой композиции). Но есть и несколько од, представляющих собой исключение: в них рассказ течет свободно, и только здравый смысл может подсказывать слушателю, где он кончится. Такова, прежде всего, разобранная нами ода об Иаме (Ол. 6): рассказ, начатый с рождения матери Иама, кончается посвящением Иама в пророки, но мог бы кончиться и раньше (например, сразу после чудесного рождения Иама под охраной змей), и позже (например, после прихода Геракла и учреждения Олимпийских игр). Такова ода об Адрасте (Нем. 9), в которой кольцевая композиция разру-

шена почти насильно (рассказ начинается картиной учреждения Адрастом прославляемых игр (11—12); затем следует описание похода Семерых во главе с Адрастом против Фив; после этого ничего не стоило бы вернуться к исходной картине как к кефалайону, но Пиндар этого не делает и обрывает свой рассказ на гибели Амфиарая). Таковы, наконец, две оды с необычным расположением мифа не в середине, а в конце: Нем. 1 о Геракле-младенце (тема эта заявлена в ст. 33—36, и только это позволяет слушателю предполагать, что дальше убиения змей сюжет развиваться не будет) и Пиф. 9 о состязании женихов за дочь Антея (тема тоже заявлена при начале рассказа, в ст. 105—106, и это позволяет слушателю ожидать своевременного конца). Во всех этих случаях возвращение к кефалайону отсутствует, кольцеобразности нет, однако конец мифа легко угадывается по смыслу, особенно если он, как в последних двух случаях, совпадает с концом оды и соответственно со слышимым завершением строфической триады.

12. Заключительная часть пиндаровского эпиникия труднее всего поддается формализации. Здесь поэт чувствует, что ожидания слушателей им уже удовлетворены, и дает себе волю заканчивать каждую оду на свой лад.

Главная причина такой свободы — отсутствие необходимости особенным образом предупреждать слушателя о конце раздела (и с ним всей оды). Ожидание конца здесь регулируется не содержательными средствами, а формальными — строфическим строением оды. Слушатель, уже привыкший к триадическому ритму, точно представляет, много ли остается стихотворного пространства до конца триады, и, дождавшись завершения мифологической части, с уверенностью рассчитывает, что в конце этой же или в крайнем случае следующей триады закончится и вся ода. Если мифологическая часть завершается незадолго до конца триады (за одну-полторы строфы), то обычно этого остатка слишком мало для заключительной части, и ода затягивается еще на одну триаду. Если мифологическая часть завершается в начале триады (в первой ее строфе), то возможности того, что ода закончится или в этой же, или в следующей триаде, приблизительно равны. В таком случае ожидание слушателя опирается лишь на аналогию со вступительной частью оды; если она была пространною, то для симметрии можно ожидать пространности и в конце. Дольше полутора триад заключительная часть затягивается у Пиндара лишь одни раз, в Нем. 7, но это исключительный случай, палинодия о Неоптолеме, в которой ему приходится оправдываться перед эгинскими заказчиками за недоброе упоминание об их герое в другом своем стихотворении.

Содержание заключительной части — повторение хвалы победителю (иногда также его роду или городу), почти всегда сопровождаемое

повторением его именования; мы видели, как это делается, при разборе Ол. 6. Хвала с именованием занимает, как правило, не меньше целой строфы. Два других элемента, обычно входящие в заключительную часть, — это моление к божеству о продлении победного счастья и поэтическое отступление. Моление, как правило, появляется в самом финале оды и служит концовкой, поэтическое отступление — при начале заключительной части и служит переходом от мифа к новой хвале победителю. Сентенции, как обычно, служат подчеркиванию и расчленению текста. Но связь и соотнесенность этих элементов в заключительной части настолько разнообразны, что Гамильтон отказывается здесь выводить общие схемы: «общая форма оды» уступает место «частным формам оды».

Любопытно, что у Вакхилида строгость построения заключительной части, по наблюдениям Гамильтона, гораздо выше. Здесь заключение длиннее, хвала победителю занимает по меньшей мере две строфы, и серия сентенций тоже растягивается на две строфы, обычно подряд. Поэтическое отступление занимает рядом с этими элементами явно подчиненное положение. Именно этим расширением дидактической сентенциозной части, несомненно, оды Вакхилида и достигают той спокойной уравновешенности, которая отличает их от од Пиндара.

Таковы основные черты строения эпиникия, как они вырисовываются в современной науке. Мы не имели возможности остановиться на многих подробностях (например, на формах плавного или отрывистого перехода к мифу и от мифа, хотя это также существенно для восприятия эпиникия в целом). Целью настоящего обзора было показать, как абстрактное понятие поэтического жанра реализуется в совокупности конкретных читательских композиционных ожиданий, подтверждаемых или не подтверждаемых воспринимаемым текстом. Греческий эпиникий, рассчитанный поэтом на одноразовое неподготовленное восприятие, представляет здесь исключительно ценный материал.

Вместо заключения приведем полный перечень 45 од Пиндара, сгруппированных по видам подачи в них мифологического материала. Подробного комментария этот список не требует: большинство перечисляемых од так или иначе рассматривалось выше. Если в оде, кроме обычного мифа, содержится оборванный миф, это отмечается знаком (М); если мифологический пример, предшествующий основному рассказу, то он отмечается (П); если следующий после основного рассказа — то (п).

I. Без мифологического материала:

Ол. 5 (авторство Пиндара сомнительно), Ол. 11 (сопроводительная при Ол. 10), Ол. 12, Ол. 14, Пиф. 7, Нем. 11 (не эпиникий, а поздравительная ода), Истм. 2 (не эпиникий, а дружеское послание), Истм. 3 (сопроводительная к Истм. 4).

II. С мифологическими примерами:

Ол. 2 (дочери Кадма, Лабдакиды, острова Блаженных), Ол. 4 (Эргин), Пиф. 1 (Тифон, Филоктет, Крез и Фаларид), Нем. 2 (Аянт и Гектор), Нем. 6 (Эакиды), Истм. 1 (Иолай и Кастор), Истм. 4 (Аянт, Геракл и Антей), Истм. 7 (начальный каталог; Мелеагр и др.; Беллерофонт).

III. С мифологическим рассказом в центре:

1. Перечень: Нем. 3 «Ахилл» (**М**: Геракл у столпов), Нем. 4 «Эакиды» (**М**: Геракл-победоносец), Истм. 5 «Эгина».

2. Кольцо: Ол. 3 «Геракл Гиперборейский», Пиф. 5 «Батт», Пиф. 11 «Орест» (**п**: Иолай и Кастор), Пиф. 12 «Горгона», Нем. 5 «Пелей» (**М**: Эакиды-братоубийцы).

2а. Кольцо с упрощением: без члена *С* — Ол. 8 «Эак», Пиф. 10 «Персей Гиперборейский», Нем. 7 «Неоптолем» (*Д1*: Аянт и Одиссей); без члена *Р* — Пиф. 6 «Антилох», Пиф. 8 «Алкмеон» (**П**: Порфирион и Тифон), Нем. 8 «Аянт» (**М**: Эак; Кинир).

2б. Кольцо с усложнением: Ол. 1 «Пелоп» (**М**: Пелоп), Ол. 7 «Родос», Пиф. 2 «Иксион» (**П**: Кинир).

3а. Кольцо+перечень: Ол. 9 «Потоп» (**М**: Геракл- богоборец), Ол. 10 «Первая олимпиада» (**П**: Геракл перед Кикном).

3б. Перечень+кольцо: Ол. 13 «Беллерофонт» (**П**: начальный каталог), Истм. 6 «Теламон», Истм. 8 «Свадьба Фетиды».

4. Рассказ без предварения конца: Ол. 6 «Иам» (**П**: Адраст об Амфиарае), Нем. 9 «Адраст» (**п**: Гектор).

IV. С мифологическим рассказом не в центре:

а) в начале: Пиф. 3 «Асклепий» (кольцо с усложнением; **п**: Пелей и Кадм), Пиф. 4 «Аргонавты» (кольцо с усложнением);

б) в конце: Нем. 1 «Геракл-младенец» (без предварения), Нем. 10 «Диоскуры» (кольцо; **П**: начальный каталог);

в) в начале и конце: Пиф. 9 «Кирена» (кольцо с усложнением) и «Дочь Антея» (без предварения), в промежутке **П** (Иолай и Амфитрион).

СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

1. До нас дошли 33 греческие трагедии классического периода — от «Персов» (472 г.) до «Реса» (начало IV в.?). Это очень мало. Поэтому понятно, что внимание исследователей сосредоточивалось не на том, что у этих трагедий общего, а на том, что в них различного. Они исследовались не как цельная форма художественного мышления, характерная для всего классического периода, а как выражение отдельных стадий эволюции этого художественного мышления за сто лет. Это поддерживалось и романтическим представлением об уникальности художественного шедевра, и позитивистским представлением о неповторимости исторического момента, порождающего шедевр. При этом, естественно, в центр внимания попадали в первую очередь элементы идейно-образного уровня и лишь в последнюю — элементы сюжетно-композиционного и стилистического уровней: первые казались более свободными в своей эволюции, последние — более скованными традицией. Такой подход унаследовала от XIX в. и советская филология. Характерен обычный порядок изложения предмета в учебниках и учебных программы: происхождение трагедии, организация представлений и устройство театра, Эсхил, Софокл, Еврипид. Краткие сведения о структуре трагедии — три актера, чередование эписодиев и хоров — обычно подчинены первым двум темам, и особенности эти освещаются едва ли не как досадные недостатки, сковывавшие художественную волю авторов.

Конечно, такой подход односторонен. Изучение более стабильных и более формальных элементов трагедии позволяет лучше представить те общие предпосылки античной драматической классики, которые считаются (часто без достаточного основания) само собой разумеющимися. На русском языке единственным очерком предмета, отчасти приближающимся к этой точке зрения, остается предисловие Ф. Ф. Зелинского к его Софоклу («Софокл и героическая трагедия», — гл. 5. В кн.: *Софокл*. Драмы. М., 1915, т. 2, с. VII—LXXVI). В западной филологии интерес к такому анализу оживился лишь в последние десятилетия. Наиболее серьезным результатом его можно пока считать коллективный труд тюбингенского семинария В. Иенса «Структурные формы греческой трагедии» (статьи: «Пролог и парод», «Эписодий», «Песнь хора», «Эксод», «Реплика», «Стихомифия», «Амебей», «Монодия», «Гикесия как драматическая форма», «Сцена и реквизит», «Сценическое и внесценическое пространство»)[1]. Из оглавления видно, что в центре внимания авторов — описание отдельных элементов трагедии, наиболее устойчивых в своем оформлении; это те звенья, блоки общей конструкции, которыми автор может оперировать как готовыми или почти готовыми, не задумываясь каждый раз над изобретением их заново; именно наличие

такого канонизированного, т. е. осознанного, общего для всех фонда отработанных приемов было залогом единства греческой трагедии как художественной формы и основой ее индивидуальных поэтических достижений[2]. Однако из оглавления видно также, что за этим описанием отдельных элементов отступает на второй план описание их роли в системе целого. О возможных «функциях» каждого элемента говорится регулярно и интересно, но цельная картина взаимосвязи этих функций здесь не вырисовывается, а разве что подразумевается. Характерно отсутствие таких тем, как «Перипетия», «Агон», «Решение», «Интрига» и пр.

Цель настоящей краткой статьи — не в том, чтобы подвести итоги новым исследованиям по структуре трагедии, а в том, чтобы наметить общие очертания того структурного целого, частные аспекты которого преимущественно разрабатываются исследователями. По существу, это не что иное, как попытка более четкой формализации той общей структурной характеристики трагедии (в главном ее элементе — сюжете, «мифе»), которую стремился дать еще Аристотель. Формулировка «Сюжетосложение греческой трагедии» здесь наиболее точна: речь пойдет не о «структуре трагедии», ибо здесь мы не касаемся внешних структурных признаков, членения на эписодии, хоры и пр.; и речь пойдет не о «структуре сюжета», ибо нас интересует сюжет мифа не целиком, а лишь постольку, поскольку он представлен в рамках трагедии. Говорить придется по большей части о вещах самоочевидных (и именно поэтому малообсуждаемых), так что ссылки на литературу вопроса ограничиваются минимумом.

2. Основной элемент структуры трагедии — это pathos («страдание», «страсть»). «Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» (Аристотель. Поэтика, 1452в11). Драма, в которой нет страдания или хотя бы угрозы страдания, — не трагедия. Это настолько очевидно, что Аристотель, верный своей привычке об известном, хотя бы и главном, говорить мимоходом, а о новозамеченном, хотя бы и второстепенном, — подробно и обстоятельно, ограничивается о pathos'е этой единственной фразой. Его внимание — а вслед за ним и внимание всех теоретиков европейской драмы — гораздо охотнее смещалось на рассмотрение частных аспектов pathos'а — например, его мотивировки (hamartēma — «ошибка», а в толковании новоевропейских теоретиков — «трагическая вина») или его связного развертывания (peripeteia — «перелом»). Нужно было усилие, чтобы непредвзято помнить, что трагедия остается трагедией, даже если ее «страдание» не мотивировано дальней «виною» и не встроено всеми частностями в роковое сцепление событий. Из русских авторов об этом очень трезво помнил Н. Г. Чернышевский, выдвигая свое вызывающе упрощенное определение трагического: «трагическое есть ужасное в человеческой жизни» («Эстетические отношения искусства к

действительности»), «трагическое есть великое страдание человека или погибель великого человека» («Возвышенное и комическое»). Это гораздо ближе к аристотелевскому пониманию, чем полагал сам Чернышевский.

Слово «страдание», «страсть» по-русски не стало термином. Поэтому в дальнейшем нам придется пользоваться транслитерацией греческого слова — «патос». (В иной транслитерации — «пафос», оно давно усвоено русским языком, но слишком далеко отошло от исходного своего значения, чтобы этим вариантом можно было пользоваться при анализе трагедии.) Это позволит сохранить очень важный для всей античной эстетики параллелизм двух непереводимых понятий: «этос» (ēthos) и «патос» (pathos). Первое означает устойчивое, ненарушаемое душевное состояние, второе — нарушенное, приведенное в расстройство. В плане выражения «этос» означает выражение чувств спокойных и мягких, «патос» — чувств напряженных и бурных (отсюда и развились современные значения: «пафос», «патетический» и т. д.). В плане же содержания «этос» означает постоянный характер персонажа, не зависящий от ситуации, в которую он попадает, а «патос» — те временные изменения, которые он претерпевает («претерпевание» — наиболее этимологически точный перевод этого слова) под давлением ситуации, его реакция на эту ситуацию. В русском переводе «этос» обычно передается как «характер», а «патос» теряется в понятии «фабула» (когда Аристотель говорит о mythos, он помнит, что основным его элементом является pathos, но когда переводчик говорит о «фабуле» или в лучшем случае о «сказании», то редкий читатель помнит, что главным в этом «сказании» является «страдание»). Называть «характеры» этосом, а «страдание» патосом тяжело, но терминологически важно.

Контраст этоса и патоса — определяющий критерий при выборе сюжета трагедии. Сюжет должен включать страдание, а герой должен восприниматься как не заслуживающий страдания. Драма без страдания — не трагедия; драма, герой которой — такой злодей, что страдает по заслугам, тоже не трагедия. Страдания тирана Бусириса или чудовища Полифема в классическую эпоху могли быть достоянием лишь сатировской драмы; демонический образ трагедийного тирана, какой мы находим, например, у Сенеки, — создание уже позднейшей эпохи. (И, наоборот, достаточно даже небольшой меры страдания, чтобы пьеса ощущалась как трагедия, если это страдание отчетливо противопоставлено «этосу», обычному состоянию, свойственному данному лицу: только поэтому трагична, например, судьба еврипидовской Электры замужем за добрым пахарем.) Все это имел в виду Аристотель, когда давал свою знаменитую рекомендацию по выбору материала для трагедии сразу для этоса и для патоса: этос должен быть не идеально совершенным и не откровенно дурным, а патос должен состоять в переходе от счастья к несчастью, а не наоборот («Поэтика», 1452в34—1453а12).

Патос, страдание в самой чистой форме — это, конечно, смерть. Из 33 трагедий 25 содержат смерть — или во время действия трагедии, или в ближайшей и непосредственной связи с ее действием (как в «Царе Эдипе», «Евменидах» или «Оресте»). Если смерть не совершается, то налицо по крайней мере угроза смерти или весть о смерти, оказывающаяся ложной (так в «Елене», «Ифигении в Тавриде», «Ионе»). Смягченную форму патоса представляют собой муки вместо смерти (так в «Прометее», где герой бессмертен, так в «Филоктете» и «Киклопе»).

Но этого мало. Не всякая смерть предпочтительна для того, чтобы стать центром трагедии. Для этого не годится, как предупреждает Аристотель, заслуженная смерть; для этого невыигрышна, можем мы заметить, и самая «естественная» в мифологической тематике смерть в бою, где опасность одинакова для обоих бьющихся (даже когда трагедия берет сюжет из Троянской войны, то это не схватка, а расправа: «Гекуба», «Троянки» и особенно наглядно — «Рес»). Предпочтительнее всего для этого (больше всего вызывает сострадание и страх, как сказал бы Аристотель) смерть от собственной руки или от руки своего ближнего. Самоубийство перед нами в «Аянте», «Гераклидах», «Финикиянках», «Просительницах» (Еврипида); самоубийством, по существу, являются поступки героинь-самопожертвовательниц в «Антигоне» и «Алкестиде»; как на самоубийство идет на поединок Этеокл в «Семерых против Фив». Отцеубийство — в «Царе Эдипе», матереубийство — в «Хоэфорах» (с «Евменидами»), двух «Электрах» и «Оресте». Мужеубийство — в «Агамемноне», «Трахинянках», в перспективе «Просительниц» (Эсхила). Братоубийство — в «Семерых против Фив», «Финикиянках»; предотвращенное — в «Ифигении в Тавриде». Сыноубийство — в «Вакханках», «Ипполите», предотвращенное — в «Ионе»; дочереубийство — в «Ифигении в Авлиде»; детоубийство — в «Геракле», «Медее», в смягченном виде — в «Гекубе», «Троянках». Ясно видно, как трагедия сосредоточивается на сюжетах, в которых патос смерти обставлен «отягчающими обстоятельствами».

Круг сюжетов сравнительно ограничен: смерть есть почти в каждом мифе, но смерть от своей или от родственной руки — уже не в каждом. Отсюда частое повторение поэтами одних сюжетов и равнодушие к другим: «лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе и других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное» («Поэтика», 1453а17—21).

Конечно, такое бедствие не может быть беспричинным. Собственно, большинство исследователей трагедии сосредоточивались именно на вопросе: как представляет данная трагедия причину изображаемого патоса и, шире, причину существующего в мире зла? Трагедия превращалась в своего рода упражнение по теодицее. Это подход вполне законный и давший очень много для понимания мировоззрения класси-

ческой эпохи. Но предмет этого интереса лежит за пределами структуры трагедии: не в патосе и не в этосе, а в лучшем случае — в третьем аристотелевском элементе — «мыслях» (dianoia). Если даже никакой концепции мирового зла в произведении не предложено, все равно трагедия остается трагедией. Для структуры ее достаточно отметить точку соприкосновения сюжета с этой проблематикой; эту точку отмечает Аристотель, называет ее hamartēma («ошибка», точнее — «действие невпопад»: трагический герой «в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастии», 1453а7—11) и более на этом не останавливается.

Новое время настойчиво истолковывало hamartēma как понятие этическое, «трагическую вину»; понадобилось большое усилие, чтобы восстановить его как понятие интеллектуалистическое, гораздо более органичное для аристотелевского рационализма (Дж. Ф. Элс): hamartēma — это просто результат недостаточности человеческого знания о мире, о всеобщей связи событий, в силу чего человек и обречен время от времени поступать «ошибочно», «невпопад». Эта исходная «ошибка» может выражаться в недооценке героем объекта своих действий (так Эдип убивает встречного, не зная, что убивает отца; это hamartēma в чистом виде, пример, приводимый Аристотелем) или в переоценке им самого себя (так Ксеркс идет на Грецию, не зная, что всемирное владычество превосходит силы человеческие; это hybris, «гордыня», понятие, которого усердно искали в трагедиях ученые Нового времени). Эта исходная «ошибка» может быть вынесена очень далеко за пределы трагедии, в область давних человеческих поступков (таковы трагедии мести) или божеских решений (таковы мотивировки событий в прологах Еврипида). Но, повторяем, как бы ни была представлена эта дальняя мотивировка трагического патоса, на его развертывании в трагедии это нимало не сказывается. Структура трагедии может исследоваться вне этого аспекта.

3. Развертывание патоса может осуществляться тремя основными приемами. Это (а) раздвоение, (б) нагнетание и (в) оттенение основного «страдания».

Раздвоение — древнейший прием, открытый греческими поэтами. Собственно, только благодаря этому приему трагедия стала из лирического жанра драматическим, из одномоментного переживания двухмоментным (или многомоментным) действием. Как должны мы предоставлять себе первые этапы оформления трагедии? *Нулевой*, исходный: хор выходит и поет песню о страданиях героя. *Одночленный*, феспидовский: хор выходит и поет, что героя давно нет, и неизвестно, что с ним; к хору выходит вестник и рассказывает, что героя постигло страшное бедствие; хор откликается песней о страданиях героя. *Двучленный*, повидимому феспидовский же: хор поет о неизвестности, вестник рассказывает о бедствии, хор откликается песней о страданиях, а потом появ-

ляется сам несчастный герой, и хор вместе с ним опять оплакивает его страдания. *Трехчленный*, эсхиловский: по-прежнему в начале перед нами появление вестника, а в конце появление героя, окруженные и перемеженные песнями хора, но в середину вставлено выступление еще одного персонажа, который истолковывает случившееся и предрекает дальнейшее. (В. Шадевальдт показал, как настойчиво повторяется такой серединный мотив на всем протяжении творчества Эсхила: и в явлении Дария перед Атоссой, и в диалоге Ио с Прометеем, и в вещаниях Кассандры перед хором.) Это уже начало выделения трех основных компонентов трагедии, о которых будет речь дальше: повествования, осмысления и переживания (рассказ, агон и коммос — эпос, собственно драма и лирика). Но решающий шаг был сделан не здесь, а на предыдущем этапе — там, где рассказ вестника отделился от появления героя, и действие из точечного стало линейным.

Нагнетание — прием, непосредственно развившийся из раздвоения патоса. Уже в «Персах» раздвоение прямо подводит к нагнетанию: вестник рассказывает про поражение при Саламине, а Дарий добавляет к этому пророчество о поражении при Платее. Нагнетание патоса осталось почти нормой и в последующих трагедиях: обычно уже при начале действия перед нами предстает что-то недоброе, соответственно переживаемое персонажами и хором, а к концу действия оно усугубляется, и патос достигает предела. Иными словами, первостепенный патос, показываемый крупным планом, предстает на фоне второстепенного патоса, показываемого в пространственном или временном отдалении: в начале трагедии развертывается патос вспомогательный, в конце — основной. Так, массовое военное поражение и страдания пленных служат, так сказать, пространственным фоном для патоса Поликсены, Полидора с Полиместором и Гекубы в «Гекубе», для патоса Кассандры, Андромахи с Астианактом и Гекубы в «Троянках». А дочереубийство Агамемнона служит, так сказать, временны́м фоном для патоса героя в «Агамемноне», мужеубийство Клитеместры — для патоса Ореста в «Хоэфорах» (и всех последующих драмах об Оресте), невольные преступления Эдипа — для патоса Этеокла с Полиником и Антигоны в «Семерых», «Финикиянках» и «Антигоне».

Это распределение патоса во времени может сочетаться с распределением патоса между персонажами. Так, носителем патоса в первой половине «Андромахи» выступает Андромаха, а во второй — Неоптолем; в первой половине «Гекубы» — Поликсена, во второй — Полидор и за ним Полиместор, и в обеих — Гекуба. Так, в начале «Геракла» в состоянии патоса находятся гонимые Гераклиды, а в конце — детоубийца Геракл; в начале и в конце «Финикиянок» — братоубийцы Этеокл и Полиник, а в середине — самопожертвователь Менекей. В сюжете об Ипполите и Федре страдающими лицами являются как тот, так и другая, и целиком от автора зависит, чей патос явится главным, а чей —

второстепенным; именно поэтому характерно, что трагедия Еврипида озаглавлена «Ипполит», а трагедии Сенеки и Расина — «Федра». Чередование моментов патоса одного героя и моментов патоса другого героя представляет для трагика предмет особой сложности и осваивается лишь на сравнительно поздних этапах развития трагедии.

Оттенение — прием, развивающий и усложняющий нагнетание патоса. Он исходит из того, что усиление патоса становится ощутимее, когда ему предшествует ослабление патоса. Уже в «Персах» нагнетание включает в себя элементы контраста: когда после рассказа вестника Атосса и хор обращаются к Дарию, то этот образ победоносного царя и память о великом прошлом (обставленные двумя бодрыми песнями) оттеняют последующее появление разбитого Ксеркса и картину прискорбного настоящего (сопровождаемую плачем). В «Просительницах» Эсхила таким же образом между первой сценой патоса (гикесия) и второй сценой патоса (явление глашатая) вставлена оттеняющая сцена «антипатоса» (рассказ Даная о гостеприимном решении народного собрания и радостная песнь хора). Если не используется прямой контраст, то ослабление напряжения может быть достигнуто простым временны́м отступлением от главной темы. В «Семерых» Эсхила такое отступление дается в виде песни хора о мифологическом прошлом Лабдакидов (перед известием о братоубийственном поединке и финальными плачами); в «Прометее» такое отступление разрастается в целый эпизод диалога с Ио о мифологическом будущем Гераклова рода (перед явлением Гермеса и финальной казнью).

Софокл и Еврипид используют контрастное оттенение патоса еще систематичнее. Финальному патосу, как правило, предшествует контрастное движение — ложная надежда остановить начавшееся развитие событий (так, в «Антигоне» Креонт после разговора с Тиресием отменяет свой приказ, в «Финикиянках» Иокаста с Антигоной хотят предотвратить братоубийственный поединок), ложная попытка изменить движение событий (так, в «Трахинянках» Деянира посылает Гераклу приворотный плащ, и хор отвечает ей радующейся песней), ложная вера в изменение к лучшему (так, в «Аянте» герой под вымышленным предлогом уходит на самоубийство, и хор ему верит), ложное осмысление совершившегося (так, в «Царе Эдипе» после рассказа коринфского вестника Иокаста уже все понимает, но Эдип, напротив, произносит самоутверждающий монолог, и хор отвечает ему такою же песней; и только после этого, с приходом пастуха, патос раскрывается и для Эдипа). Такова обычная смена настроений в преобладающем типе трагедий — со скорбным концом. А в более редком типе, с благополучным концом, наоборот, счастливой развязке («антипатосу») контрастно предшествует бедствие или угроза бедствия. Так, начало «Елены» и «Ифигении в Тавриде» содержит скорбь героинь о мнимой потере близких (и в «Ифигении» эта скорбь оборачивается готовностью к убийству, которое чуть не

становится братоубийством); середина «Алкестиды» — это плач над смертью героини, а середина «Иона» — заговор против жизни героя. Контрастные движения могут затягиваться, заполняя собой почти всю трагедию: в «Оресте» три четверти трагедии посвящены нагнетанию безвыходности вокруг героя, и лишь последняя — его «хитрости» (mechanēma) и спасению; а в «Ифигении Авлидской» три четверти трагедии посвящены попыткам спасти героиню (сперва — письмом Агамемнона, потом — заступничеством Ахилла), и лишь последняя — ее самопожертвованию с неожиданным исходом.

Обязательный трагический патос был для авторов и зрителей элементом самоподразумевающимся, оттеняющий же контраст таковым не был и поэтому гораздо больше был предметом сознательного использования и теоретического обсуждения: именно оттого Аристотель в «Поэтике» так сосредоточивается на анализе поэтики контраста — «перелома» (perepeteia) и его частного случая — «узнавания» (anagnōrisis).

Таким образом, можно сказать, что раздвоение выделяет в трагическом сюжете начало и конец, а нагнетание и оттенение — середину. От начала к концу напряженность патоса, как правило, повышается. От начала же к середине она может как повышаться (до какого-то промежуточного уровня) — в этом случае перед нами нагнетание, — так и понижаться (до какого-то переломного момента) — в этом случае перед нами контрастное оттенение. В переводе на современную терминологию можно сказать, что контрастное оттенение представляет собой не что иное, как отказное движение в сюжете. Как известно, «отказное движение» — это термин из театральной практики: чтобы жест актера был выразительнее, актер перед главным движением делает вспомогательное движение в противоположную сторону (прежде чем ударить — замахивается). В современных работах по порождающей поэтике (например, у Ю. К. Щеглова и А. К. Жолковского) это понятие получает более широкое значение и оказывается очень плодотворным. Сюжетосложение трагедии — это новый пример его удобоприменимости.

Важно заметить, что эту «отказную» роль контрастного оттенения в сюжете отметил и выделил еще Аристотель. Именно переход от контрастного движения к финальному движению он обозначает одним из главных своих терминов — «перелом»: «перелом есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом — перемена вероятная или необходимая» (1452а22); «всякая трагедия состоит из завязки и развязки; завязкой я называю то, что простирается от начала до той части, на рубеже которой начинается переход к счастью, развязкой же — все от начала этого перехода и до конца» (1455в24—28; любопытно, что о «переходе к несчастью» тут не говорится, — в дальнейшем мы увидим, почему). О понятии «перелом», «перипетия» филологи писали много, но именно этот простейший его аспект обычно упускался из виду. Виноват в этом отчасти сам Аристотель: в качестве примера он приводит сю-

жет «Царя Эдипа» Софокла (и неизвестного нам «Линкея» Феодекта), в котором «вестник, пришедший обрадовать героя, на самом деле достигает лишь обратного» (1452a24), — а это сразу смещает внимание с самого факта «перемены делаемого в свою противоположность», на «вероятность или необходимость» этой перемены, т. е. с более простого на более сложное. Между тем мы увидим, что перелом в собственном смысле слова — просто как контрастный сюжетный ход, предшествующий финальному во времени, — наличествует в большинстве (23 из 33) известных греческих трагедий, а перелом в «эдиповском» смысле слова — т. е. контрастный сюжетный ход, предшествующий финальному также и причинно, — почти уникален (кроме «Эдипа», его можно усмотреть разве что в «Трахинянках»). Почему Аристотель выбрал такой нехарактерный пример, мы также увидим дальше.

4. Реализация патоса с его раздвоением, нагнетанием, оттенением была подчинена в античной трагедии особой системе условий. Конечной причиной этих условий была материальная обстановка античного театра. Изображение сильных действий — и прежде всего насильственной смерти — на трагической сцене было невозможно: возможны были только слова и символические действия. Это разом предопределяло различия в подаче отдельных моментов патоса. Центральный момент — смерть — должен был происходить за сценой; предшествующие и последующие этапы могли происходить на сцене. Тем самым предельно четко разграничивались, во-первых, подготовка и мотивировка центрального события, во-вторых, совершение центрального события, в-третьих, реакция на центральное событие; или, иначе говоря, во-первых, осмысление ситуации и принятие решения, во-вторых, действие и, в-третьих, переживание. Дня выражения переживания трагедия располагала древнейшим своим элементом — *лирическим*; изображение действия, но вышесказанным практическим причинам, могло быть представлено только в описании и повествовании, *эпически*; и, наконец, в представлении осознания и решения находил выражение специфически *драматический* элемент трагедии.

Каждый из этих трех элементов мог, в свою очередь, быть представлен или монологически, или диалогически, а лирический — еще и третьим способом, хорически.

Переживание в монологе — это монодия, какие любил Еврипид. Переживание в диалоге — это амебей, перекличка (в лирических метрах) между актером и хором, реже — между двумя актерами; это одна из древнейших форм трагедии, так кончаются «Персы». Переживание в хоровой песне — это пароды и стасимы, самые традиционные части трагедии. Монодия имела преимущественно астрофическую форму, амебей и хоровые песни — антистрофическую.

Действие в монологе — это прежде всего «рассказ вестника» о засценических событиях, непременная часть большинства трагедий. Дей-

ствие в диалоге — вещь более редкая: это или (а) рассказ о засценических событиях, но разбитый (обычно довольно искусственно) на дробные стихомифические переспросы (так пришедший Геракл узнает о гонении Лика на его семью), или (б) это диалог, в котором событие представляет собой не насилие, не патос, а чисто словесный акт и, соответственно, может быть представлено не за сценой, а на сцене. Таковы прежде всего сцены «узнавания» — единственный переломный момент сюжета, поддающийся представлению на сцене и едва ли не поэтому привлекший такое непомерное внимание Аристотеля; таковы же сцены «составления плана» и «выполнения плана» в таких пьесах с интригой-механемой, как «Елена», «Ифигения в Тавриде» и пр.; не случайно «узнавание» и «механема» в сюжете трагедий обычно тесно связаны.

Решение в монологе — это, например, указ Эдипа в завязке «Царя Эдипа», Креонта — в завязке «Антигоны», декларация Ифигении в развязке «Ифигении Авлидской», отчасти — Аянта после его прозрения; если при этом и присутствуют другие действующие лица, то скорее как зрители, чем как оппоненты (Текмесса в «Аянте»). Решение в диалоге — случай гораздо более обычный: это агон, в котором два действующих лица высказывают и обосновывают противоположные точки зрения, а потом одно из них (или третье лицо, как при гикесии) принимает решение или утверждается в уже принятом решении. Традиционная форма агона общеизвестна: две длинные речи двух оппонентов, контрастно примыкающая к ним (обычно после них, реже до них) стихомифия, т. е. обмен одностишными репликами, и две или три краткие речи, подводящие итог. Эта форма была настолько устойчива, что по образцу ее строились диалогические сцены часто и там, где предметом диалога не было обоснование или принятие решения.

Таким образом, соответственно эпическому, драматическому и лирическому элементу в трагедии мы видим в ней три типа монологов и три типа диалогов. Это повествующий монолог вестника, декларативный монолог-решение и восклицательный монолог-монодия; и это спрашивающий-отвечающий диалог-информация, доказывающий-опровергающий диалог-агон и восклицающий-откликающийся диалог-амебей. Каждый из этих типов имеет свою внутреннюю композицию, родственную в первом случае композиции эпического рассказа, в последнем случае — композиции лирической оды, а в среднем случае (и это интереснее всего) — композиции риторического произведения: монолога-свазории или диалога-контроверсии. В XIX в. делались работы по риторическому анализу трагических монологов и агонов, но свойственное этому веку пренебрежительное отношение к риторике в целом не дало им пойти далеко. Думается, что реабилитация риторики в современном структурном литературоведении даст возможность плодотворно вернуться к этой проблеме.

До сих пор речь преимущественно шла об основном трагическом действии — патосе: о мотивировке, о событии, о переживании. Но кроме этих основных моментов, в трагедию неизбежно входят компоненты обрамляющие, связующие, создающие контекст. Их исключительная цель — информационная. Среди них можно выделить три категории. (1) Это информация об узком контексте событий, предназначенная прежде всего для действующих лиц и повторяющая то, что зрителям уже известно; такая информация подается по возможности кратко, например в стихомифии. Так, когда в «Геракле» в середине пьесы появляется спаситель Геракл, то для того, чтобы он мог включиться в действие, он должен в краткой стихомифии узнать от Мегары о том, что без него было с его семейством, и в еще более краткой стихомифии сообщить Амфитриону, где он сам был все это время. (2) Это информация о среднем контексте событий, необходимая прежде всего для зрителя, чтобы он мог ориентироваться в том варианте мифологического сюжета, который ему предлагается; такая информация нужнее всего в начале трагедии (экспозиция) и иногда в конце. Классическая форма ее подачи — монологические прологи и монологические эпилоги «богов с машины» у Еврипида. (3) Это информация о широком контексте событий, непосредственно для понимания действия не необходимая, но полезная для создания оттеняющего фона. Обычное средство ее введения — песни хора с отступлениями в мифологическую перспективу: например, редкая из трагедий троянского сюжетного цикла обходится без песни с упоминанием Париса, Елены и роковой цепи событий всей Троянской войны (так уже в «Агамемноне» Эсхила).

Таким образом, попутная информация первого рода сообщается преимущественно в диалогической форме, второго — в монологической, третьего — в хорической. Но такое распределение ничуть не обязательно. В частности, самое важное для ориентировки в сюжете место трагедии — экспозиция — обычно сосредоточивает все три способа подачи: связный рассказ о предшествующих событиях в монологической сцене, выделение из него наиболее существенных моментов в диалогической сцене и эмоциональная их оценка в сцене парода; в результате одни и те же сведения в начале трагедии сообщаются, почти как правило, несколько раз в разной подаче, чтобы прочно запасть в сознание зрителя. Так, в экспозиции «Аянта» безумное избиение скота описывается сперва — в монологе, со стороны, Афиной; потом — в диалоге же, от первого лица, самим Аянтом; потом — в пароде, хором; потом — в амебее, Текмессой; и наконец — в повествовательном монологе, Текмессой же; здесь, среди повествования, сообщается, наконец, о том, что безумие кончилось и Аянт прозрел, и тем самым совершается переход от экспозиции преддействия к завязке действия. Такое многоповторное изложение экспозиции удобно тем, что позволяет расслоить сведения о более давних и более недавних событиях, а в случае необходимости — и отдельные ряды

сведений об отдельных персонажах. Так, в экспозиции «Елены» сперва Елена в монологе сообщает информацию о давнем прошлом, а в диалоге получает от Тевкра информацию о недавнем прошлом, потом Менелай в монологе сообщает второй ряд информации о недавнем прошлом, а в диалоге получает от привратницы информацию о настоящем. Наконец, содержание экспозиции осложняется и тем, что в нее вводятся сведения, не только готовящие патос, но и характеризующие этос: если кто-нибудь из персонажей выступает в трагедии не в своем традиционном мифологическом образе, то эти отклонения от привычного облика должны быть продемонстрированы здесь же, в самом начале трагедии. Так, только ради этого в экспозицию «Аянта» введен Одиссей, которого Софокл изображает более благородным и дружественным к герою, чем изображали его предшественники; а в «Электре» Еврипида с ее неожиданной крестьянской долей героини эта экспозиция этоса разрастается на четверть всей драмы.

Что касается песен хора, то их выделение относится более к внешней, чем к внутренней структуре трагедии. Как элементы внешней структуры они служат членению текста на соизмеримые части и могут быть местами сюжетных пауз, что, конечно, существенно. Но как элементы внутренней структуры они могут иметь к сюжету самое различное отношение: или быть частью действия, патосом-переживанием (обычно перерастая при этом в амебей); или быть откликом на действие, молитвой к богам и пр.; или быть отступлением от действия в область мифологии либо в область отвлеченной дидактики. Все границы между этими разновидностями, конечно, очень размыты. Было отмечено, что в начале и конце трагедии связь хоровых песен с действием обычно теснее (парод, как сказано, органически входит в экспозицию, а последний стасим легко смыкается с финальным плачем-коммосом), а в середине они чаще звучат как членящие отступления-перебои (аналогичные контрастному ходу в середине трагического действия). Здесь мы будем касаться песен хора лишь постольку, поскольку они включены в сюжетное действие.

5. Выделив, таким образом, основные приемы развертывания патоса и основные средства подачи его моментов, мы можем попытаться единообразно описать все сохранившиеся греческие трагедии, чтобы убедиться в чертах сходства и различия их сюжетосложения.

Предварительно, однако, целесообразно ввести еще два понятия: об одноходовой и многоходовой трагедии и об одночастной и многочастной трагедии.

Одноходовыми трагедиями мы называем такие трагедии, в которых носителем патоса на протяжении всего действия является один и тот же герой. Таких трагедий большинство. Но в некоторых трагедиях носителями патоса оказываются двое или трое персонажей: их мы на-

зываем двух- и трехходовыми. Если две линии патоса развертываются, подхватывая друг друга, мы говорим о «сплетенной» двухходовой трагедии («Трахинянки», «Ипполит»); но чаще они развертываются одна за другой, будучи скреплены лишь единством какого-либо персонажа, да и то не всегда («Троянки», «Андромаха»).

Одночастными мы называем такие трагедии, в которых нарастание патоса не перебивается контрастным оттенением; обычная их схема: экспозиция — нагнетание — патос. Если же в трагедию вводится контрастное оттенение, то оно образует в ней самостоятельную часть, и трагедия становится многочастной. Простейший случай — двухчастность: контраст — патос. Более яркий случай, самый распространенный — трехчастность: патос — контраст — патос. Отдельные части могут раздваиваться, и тогда общая структура становится еще более дробной: четырехчастной и пятичастной. Экспозицию, как правило, в этот счет частей мы не вводим.

Наконец, не будем забывать, что наряду с обычными трагедиями с несчастным исходом (патосом) существуют трагедии со счастливым исходом (антипатосом); в них патос тоже присутствует, но, как уже было сказано, входит не в основную, а в контрастную часть.

Эти-то части и составляются из монологических, диалогических и хорических звеньев, содержанием которых являются, во-первых, обоснование и решение (драматический элемент, *Д*), во-вторых, действие (эпический элемент, *Э*) и, в-третьих, переживание (лирический элемент, *Л*). Соответственно с этим мы обозначаем их в дальнейших схемах следующими условными знаками:

Эм — эпический монолог (напр., рассказ вестника);
Эд — эпический диалог (напр., информационная стихомифия);
Дм — драматический монолог (напр., решение или размышление);
Дд — драматический диалог (напр., агон);
Лм — лирический монолог (монодия);
Лд — лирический диалог (амебей);
Лх — лирическая хоровая песнь.

Этот ряд обозначений охватывает, конечно, лишь наиболее частые случаи соотнесения внешней формы и внутреннего содержания. Чем дальше развивается трагедия, тем чаще здесь размываются пороги. Преимущественное развитие получают специфически драматические звенья, *Дм* и *Дд*, обогащаясь и осложняясь за счет смежных. А именно, *Дм* вбирает лирический элемент (наряду с монологами-решениями и монологами-раздумьями являются монологи-переживания), а *Дд* — эпический элемент (действие не уходит в рассказы вестников, а выносится на сцену, хотя бы частично: в диалогических сценах узнавания и механемы-обмана). С другой стороны, и лирические звенья отчасти осложняются за счет смежных: в них входят элементы эпические (*Лх* в паро-

де «Гекубы», *Лд* в первом выходе Талфибия в «Троянках», *Лм* в рассказе фригийца в «Оресте») и драматические (*Лд* в «Ионе», где хор включается в действие, выдавая Креусе замысел Ксуфа). В важнейших случаях для таких осложненных форм приходится пользоваться условными знаками с добавочными обозначениями: *Л^э^м*, *Л^д^д* и пр. В дальнейшем, при более углубленном анализе к такой разметке предстоит, по-видимому, прибегать еще чаще.

Там, где в пределах одной части однородные звенья связаны по смыслу между собой, они нумеруются: так, в описании «Хоэфоров» *Дд1—2* означает смежные сцены убиения Эгисфа и убиения Клитеместры (раздвоение), а в описании «Медеи» *Дмд1*, *Дмд2* означают смежные сцены агонов с Креонтом и с Ясоном, перемежаемые монологами-раздумьями (нагнетание).

Не включены в описание, во-первых, песни хора, имеющие только членящую роль отступления или пассивного отклика на происходящее, и, во-вторых, второстепенные, «проходные» части сцен, преимущественно — входы и выходы персонажей. На дальнейших этапах исследования учтены должны быть, конечно, и они.

После этих предварительных пояснений переходим к систематическому обзору сюжетной структуры 33 сохранившихся трагедий: от более простых к более сложным.

А. Одноходовые трагедии.

А1. Одноходовые одночастные трагедии:

(1) Эсхил, «СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ» (467 г.). Одночастная с нагнетанием.

Экспозиция: *Дм, Эм, Лх* (Этеокл, лазутчик, парод хора).

Нагнетание: *Лд, Лх* (Этеокл увещевает хор), *Дд* (семь распоряжений: Этеокл принимает решение), *Лд* (хор увещевает Этеокла).

Патос: *Эд, Лд, Дд* (весть о братоубийстве, коммос, решение Антигоны).

Контрастного оттенения нет; лишь небольшим ослаблением нагнетания служит мифологическая песнь хора перед патосом. Любопытно, что эксод Антигоны, подлинность которого оспаривается, хорошо дополняет заключительную триаду *ЭЛД*.

(2) Эсхил, «АГАМЕМНОН» (458 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием.

Экспозиция: *Эм, Лх* (страж — о настоящем, хор — о прошлом).

Нагнетание: *Дд1—2—3* (весть о победе — вестник — герой).

Патос: *Л^э^д, Дмд1, Лд, Дмд2* (вещание Кассандры, крик за сценой, апология Клитеместры, коммос, апология Эгисфа).

(3) Эсхил, «ЕВМЕНИДЫ» (458 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием, со счастливым концом; с гикесией.

Экспозиция: *Эм* (краткий монолог пифии).

Нагнетание: (*Дм, Лх, Дд*)1 — (*Дд, Лх, Дд*)2 — (*Дд, Лд1, Лд2*)3 (агоны перед Аполлоном, перед Афиной, перед Ареопагом; последнее *Лд2* — антипатос обращения Эринний в Евменид).

Слабое оттенение — поучающая песнь хора перед последним агоном.

(4) Еврипид, «КИКЛОП», сатировская драма. Одночастная с нагнетанием, со счастливым концом; с механемой.

Экспозиция: *Эм, Лх* (сатиры с козами), *Дд* (Одиссей с вином).

Нагнетание: *Дд, Лх, Эм, Дд* (агон, песнь хора и рассказ о людоедстве, замысел хитрости), *Лд, Дд* (пьяный пир, обман Киклопа).

Антипатос: *Дд, Лх* (решимость), *Дд, Лх* (трусость), крик за сценой, *Дд* (осмеяние слепого).

Особенности жанра: а) краткость: драма почти вдвое короче обычных трагедий; б) ровность комической окраски: поэтому, например, трудно считать сцену людоедства контрастом к финальной; в) перемежающие внесюжетные сцены: Силен над вином, Киклоп над вином.

(5) Софокл, «ЦАРЬ ЭДИП» (ок. 430 г.). Одночастная с трехступенчатым нагнетанием и эмоциональным контрастом.

Экспозиция: *Дд1—2, Лх, Дм* (жрецы, Креонт, народ, указ-решение Эдипа).

Нагнетание, 1 ступень: Эдип — не убийца и не сын Лаия, *Дд1, Дд2* (Тиресий, Креонт).

2 ступень: Эдип — возможный убийца, но не сын Лаия, *Дд3, Дд4а* (Иокаста, коринфский вестник).

3 ступень: Эдип — убийца и сын Лаия, *Дд4б, Дд5* (коринфский вестник, пастух).

Патос: *Эм, Лд, Дд* (самоослепление, коммос, диалог с Креонтом).

Исключительная плавность нагнетания достигается несовпадением внешнего и внутреннего членения: три ступени тщательно слиты между собой (1 и 2 — через амебей с Креонтом и Иокастой, 2 и 3 — через непрерывность диалога с вестником), но внутри каждой два диалога разделены песней хора. Дополнительное контрастное движение — эмоциональный подъем в середине 3 ступени (монолог Эдипа и песнь хора, 1076—1109).

(6) Еврипид, «ЭЛЕКТРА» (413 г.?). Одночастная, с нагнетанием и контрастом, с амбивалентным концом (антипатос мести, патос матереубийства); с механемой.

Экспозиция: *Эмд1, Эмд2, Лмд* (пахарь, Орест, Электра).

Нагнетание-контраст: *Дд* (узнание Электры), *Эм, Дд, Дм* (реприза экспозиции с усилением этоса), *Дд* (узнание Ореста и замысел хитрости).

Патос, с удвоением: *Эм, Лх, Дм* (убийство Эгисфа, радость, объяснение), *Дд, Лх, Лд* (объяснение с Клитемнестрой, обман и убийство, плач).

Контраст — не столько в развитии сюжета, сколько в эмоциональной окраске: в узнании и начале механемы усилены светлые эмоции, в исходе механемы — мрачные.

(7) Еврипид, «ПРОСИТЕЛЬНИЦЫ» (конец 420-х годов). Одночастная, с трехзвенчатым расширением и эмоциональным контрастом, с амбивалентным концом (антипатос спасения от осквернения и патос массовой гибели); с гикесией.

Экспозиция: *Эм, Лх* (краткие пролог и парод).

Агоническое звено: *Дд1—2, Дм* (гикесия: агоны с Адрастом и Эфрой, отложенное решение), *Дд3—4* (гикесия: агоны о политике и о выдаче тел).

Эпическое звено: *Эм* (весть о битве и победе).

Лирическое звено: *Лд1, Эм, Лх2, Лм + Дд, Лд3* (тройной коммос с двумя вставками: похвалой Адраста павшим и самоубийством Евадны); *Эм* (вещание Афины).

Вся трагедия развертывается из одной триады *ДЭЛ*; в эпическом звене усилены мотивы антипатоса, в лирическом — мотивы патоса, отсюда эмоциональный контраст. Выделять эпизод с Евадной в ход отдельного патоса нет оснований: она — одна из «Просительниц».

А2. *Одноходовые двухчастные трагедии*:

(8) Псевдо-Еврипид, «РЕС» (нач. IV в.?). Двухчастная, с механемой.

Экспозиция: *Лд, Дмд, Дд* (тревога, решение о нападении, решение о лазутчике).

1 часть, контраст: *Дд1—2, Лх* (выход Долона, троянская механема в замысле), *Эм, Дд, Лх* (весть о Ресе), *Дд* (агон-встреча).

2 часть, патос: *Дд1—3, Лд* (выход Одиссея и Диомеда, ахейская механема), *Эм, Дд, Лд* (весть о гибели Реса и коммос), *Эм* (вещание Музы).

Четкая параллельность двух частей: от механемы к антипатосу или к патосу. Части разделены стасимом-отступлением (527—564). Забота о двухходовой цельности видна в том, что гибель Долона совершенно затушевана.

(9) Еврипид, «ОРЕСТ» (408 г.). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

Экспозиция: *Эм*, (*Дд*), *Лд*; *Дд*, (*Дм*), *Лх* (Электра и хор, Электра с Орестом и хор; оттеняющие вставки ради этоса — суетность Елены и безумие Ореста).

1 часть, контраст: *Дд1—2—3* (агоны с Менелаем, Тиндаром, опять с Менелаем), *Дд* (обмен новостями с Пиладом), *Эм* (суд над Орестом), *Лм* (плач Электры).

2 часть, механема и антипатос, с удвоением: *Дд* (замысел-решение), *Лд*, *Дд* (расправа с Еленой, обман Гермионы), *Лм*, *Дд* (рассказ фригийца, расправа с фригийцем), *Дд* (агон-торжество); *Эм* (вещание Афины).

Примечательна сильно разросшаяся за счет этоса экспозиция, почти превращающая пьесу в трехчастную.

(10) Еврипид, «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ» (410-е годы). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

1 часть, контраст: *Эм*, *Дд* (экспозиция: судьба Ифигении, замысел Ореста и Пилада), *Лд*, *Эм*, *Дм* (ложный плач об Оресте, весть о чужеземцах, решимость к казни).

2 часть, антипатос и механема: *Дд1*, *Дд2* (экспозиция: судьба греков, этос Ореста и Пилада), *Дд*, *Лд*, *Дд*, *Эм* (узнание); *Дд1*, *Дд2*, *Эм* (замысел хитрости, обман царя, осуществление хитрости); *Эм* (вещание Афины).

Своеобразно раздвоение экспозиции между двумя частями и вставка этической сцены в середину трагедии.

(11) Еврипид, «ЕЛЕНА» (412 г.). Двухчастная, со счастливым концом; с механемой.

1 часть, контраст, с удвоением: *Эм*, *Дд*, *Лмд*, *Дмд*, *Лд* (Елена: экспозиция, диалог с Тевкром, ложный плач, решение, ложный плач); *Эм*, *Дд*, *Дм* (Менелай: экспозиция, диалог с привратницей, решение).

2 часть, антипатос и механема: *Лх*; *Дд*, *Эм*, *Лд*; *Дд* (узнание, с предварением в эпипароде и подкреплением в диалоге с вестником); *Дд1—2—3* (поддержка Феонои и замысел хитрости), *Дмд1—2*, *Эм* (обман царя, осуществление хитрости); *Эм* (вещание Диоскуров).

Своеобразно раздвоение экспозиции внутри первой части.

(12) Еврипид, «ВАКХАНКИ» (405 г.). Двухчастная, с амбивалентным концом (антипатос торжества бога, патос сыноубийства); с механемой.

Экспозиция: *Эм*, *Лх* (пролог и парод).

1 часть, контраст и антипатос: *Дд1*, *Эм*, *Дд2* (агон с Тиресием, пленение, агон с Дионисом), *Лд*, *Эм*, *Дд* (освобождение Диониса).

2 часть, механема и патос: *Эм* (вестник о вакханалии), *Дд1—2* (обман Пенфея), *Эм* (гибель Пенфея), *Лд* (безумный коммос: кульминация амбивалентности); *Дд, Эм, Дд* (прозрение Агавы, вещание Диониса, прощание).

Конец трагедии поврежден: в нем, несомненно, имелся второй («разумный») коммос или его замена в монологе или диалоге. Примечательно умножение эпических звеньев.

А3. Одноходовые трехчастные трагедии:

(13) Эсхил, «ПЕРСЫ» (472 г.). Трехчастная, с раздвоением патоса от рассказа вестника к выходу героя.

Экспозиция: *Лх, Дд* (хор и Атосса).

1 часть: *Лд, Эм, Лх* (рассказ о Саламине; хор скорбен).

2 часть, контраст: *Лх, Ддм, Лх* (вызов Дария; хор торжествен).

3 часть, патос: *Лд* (явление Ксеркса, коммос).

(14) Эсхил, «ПРОМЕТЕЙ» (ок. 460?). Трехчастная с раздвоением патоса от меньшей казни к большей.

Экспозиция: *Дд, Лмд, Эм* (пролог, монодия и парод, речь о помощи богам).

1 часть: *Дд, Лх, Эм* (агон с Океаном, плач хора, речь о помощи людям).

2 часть, контраст: *Лх; Лм, Дд, Лм; Лх* (сцена с Ио — предсказание о спасителе).

3 часть, патос: *Дм, Дд, Лд* (угроза богам, агон с Гермесом, финальные анапесты).

(15) Софокл, «АНТИГОНА» (442 г.?). Трехчастная, с раздвоением патоса от решимости к гибели.

Экспозиция: *Дд, Лх, Дм* (диалог-решение сестер, указ-решение Креонта).

1 часть, с двойным удвоением: *Эм1* (первый рассказ стража), *Эм2, Дд1* (второй рассказ стража и агон Антигоны), *Дд2* (агон Гемона), *Лд, Дм* (коммос Антигоны).

2 часть, контраст: *Ддм, Лх* (диалог с Тиресием и отступление Креонта).

3 часть, патос: *Эм, Лд* (весть о гибели Антигоны и Гемона, коммос Креонта).

Примечательно сложное удвоение диады *ЭД* в первой части, усугубляемое вставкой дополнительной сцены с Исменой, служащей исключительно оттенению этоса.

(16) Еврипид, «ГЕРАКЛИДЫ» (ок. 430 г.). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от бегства к победе; с гикесией.

Экспозиция: *Эм, Дд, Лд* (Иолай, Копрей, парод).

1 часть: *Дд, Дм, Лх* (агон-гикесия, решение царя и благодарственная речь).

2 часть, контраст-патос: *Дд, Дмдм, Лх* (агон о жертве, решение Макарии и прощальная речь).

3 часть, с удвоением: *Эд, Дд, Лх* (весть о помощи и решение Иолая), *Эм, Лх, Дд* (чудесная победа и агон с Еврисфеем).

Очень вероятно, что в конце 2-й части не сохранился коммос о Макарии; однако не следует забывать, что пропуск естественно ожидаемых частей у Еврипида не редкость.

(17) Софокл, «ФИЛОКТЕТ» (409 г.). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от неудачной хитрости к удачной бесхитростности; с механемой.

Экспозиция: *Дд, Лд* (пролог и парод).

1 часть, механема: *Дд1—2—3, Лд* (обман — телесное страдание и вручение лука — успех обмана — душевное страдание и плач).

2 часть, контраст: *Дд1, Дд2* (отказ от обмана и безуспешный агон-убеждение).

3 часть: *Дм* (веление Геракла).

Примечательна непропорциональность частей: две трети всей трагедии приходятся на изображение неудачной хитрости. Много внимания уделено этосу.

(18) Еврипид, «ИОН» (ок. 412—408 гг.). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от ложного узнания к истинному; с механемой.

Экспозиция: *Эм, Лмд, Дд* (пролог Гермеса, монодия и амебей Иона, диалог с Креусой).

1 часть: *Ддм, Лх, Дд1* (ложное узнание: вещание Аполлона и агон с Ксуфом).

2 часть, контраст-механема: *Лхдм, Дд, Лх, Эм, Лх* (ложное неузнание: замысел Креусы и неудачное покушение).

3 часть: *Дд2, Лд, Эм* (истинное узнание: агон с Креусой и вещание Афины).

Много этоса (в экспозиции) и рефлексии (мотив сомнения в нравственности богов симметрично повторяется в каждой части: монолог 429 сл., хор 1048 сл., диалог 1512 сл.).

(19) Еврипид, «МЕДЕЯ» (431 г.). Трехчастная, с раздвоением патоса от ревности к детоубийству; с механемой.

Экспозиция: *Эм, Эд, Лд* (кормилица, дядька, хор).

1 часть, с нагнетанием: *Дмд1—Дмд2* (агон с Креонтом и агон с Ясоном, перемежаемые раздумьями).

2 часть, контраст: *Дд* (поддержка от Эгея).

3 часть, механема и патос: *Дм, Дд* (замысел хитрости, обман Ясона), *Дм* (прощание с детьми — колебание, малый контраст?), *Эм, Дм, Лд* (осуществление замысла: убийство, решимость, крик за сценой), *Эд, Дд, Лд* (финал «с машины»).

Контрастная 2-я часть невелика, зато замечателен в середине 3-й части малый контрастный ход с помощью этоса: если бы он получил дальнейшее развитие, можно было бы говорить о пятичастности.

(20) Софокл, «ЭЛЕКТРА» (410-е годы?). Трехчастная, со счастливым концом, с раздвоением действия от неотмщенности к отмщению; с механемой.

1 часть, с удвоением: *Эм, Дм* (экспозиция Ореста и завязка-замысел), *Лмд* (первый коммос), *Эм, Дд* (экспозиция Электры и завязка-сон).

2 часть, контраст: *Дд, Дм* (агон с Клитемнестрой и молитва), *Эм* (ложная весть об Оресте, доверие), *Лд* (второй коммос), *Эм* (истинная весть об Оресте, недоверие), *Дд* (агон с Хрисофемидой).

3 часть, антипатос: *Ддмд, Лд, Дд* (узнание), *Лд, Дд* (осуществление замысла, два убийства).

Примечательно слияние экспозиции с 1-й частью: трагедия почти в упор начинается с завязки. Своеобразна разработка механемы: этап «обман Клитемнестры», по существу, превращается в «обман Электры» и разворачивается в плане этоса.

(21) Эсхил, «ХОЭФОРЫ» (458 г.). Трехчастная, с амбивалентным концом (антипатос мести, патос матереубийства); с механемой.

Экспозиция: *Эм* (краткий монолог Ореста).

1 часть, с удвоением: *Лх, Дд1* (узнание), *Лд, Дд2* (замысел).

2 часть, контраст: *Дд, Эм* (обман: ложная весть Клитемнестре, напрасное горе кормилицы).

3 часть, с удвоением: *Лх, Дд1-2; Лх, Дм* (осуществление замысла: два убийства, апология Ореста; явление эринний).

Редкий случай, когда убийство не вынесено как «крик за сценой», а представлено как агон. Песни хора в 1-й части выражают плач, в 3-й части — торжество, на переломе (585—651) — характерное мифологическое отступление.

А4—6. Одноходовые многочастные трагедии:

(22) Софокл, «АЯНТ». Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия *ДКДД*, с раздвоением патоса от бесчестия к самоубийству.

Экспозиция: *Дд1-2, Лх1, Лд2* (Афина с Одиссеем и Аянтом, парод и амебей Текмессы).

1 часть: *Эм, Лдм, Ддм* (рассказ Текмессы, коммос Аянта, агон с Текмессой и завещание сыну).

2 часть, контраст: *Дм, Лх, Эм* (обманная речь Аянта, потайное вещание Калханта).

3 часть, патос: *Дм, Лд, Дм* (смерть Аянта, коммос Текмессы, монолог Тевкра).

4 часть: *Дд1, Лх, Дд2* (агон с Менелаем, агон с Агамемноном и Одиссеем).

Четырехчастность — от удвоения последней части. Исключительный случай, когда смерть героя не вынесена в рассказ вестника, а представлена сценическим монологом. Усиленно разработан этос.

(23) Эсхил, «ПРОСИТЕЛЬНИЦЫ» (463 г.). Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия *КДКД*, со счастливым концом; с гикесией.

Экспозиция: *Лх, Дмд* (пролог и речь Даная).

1 часть, контраст: *Дд1, Лд, Дд2* (патос на словах: гикесия перед Пеласгом).

2 часть: *Эм, Лх* (решение народного собрания).

3 часть, контраст: *Эм, Лдхд* (патос на сцене: насилие глашатая).

4 часть: *Дд, Дм, Лх* (заступничество Пеласга и спасение).

Четырехчастность — от удвоения двухчастности.

(24) Еврипид, «ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ» (405 г.). Четырехчастная, с чередованием основного и контрастного действия *КДКД*, с амбивалентным концом, с раздвоением патоса от дочереубийства к самопожертвованию; с механемой.

Экспозиция: *Лд, Эм* (Агамемнон: этос и ситуация).

1 часть, контраст — противодействие Агамемнона: *Дд1—2* (письмо и перехват его), *Дд1, Эм, Дд2* (агон-решение с Менелаем).

2 часть, механема: *Дд1—2—3* (агон-обман с Клитемнестрой, Ифигенией, Клитемнестрой).

3 часть, контраст — противодействие Ахилла: *Дд1—2* (раскрытие обмана), *Дд* (решение Ахилла).

4 часть, патос: *Дд, Лм, Дд* (агон-отпор с Агамемноном, плач Ифигении, бессилие Ахилла), *Дмм, Дд, Лд* (решение Ифигении, прощание); *Эм* (вещание Артемиды).

Четырехчастность — от осложнения начальной части разработкой этоса Агамемнона. Усиление этоса (при появлении Агамемнона и Ифигении) готовит этический перелом в 4 части.

(25) Софокл, «ЭДИП В КОЛОНЕ» (401 г.). Пятичастная, с чередованием основного и контрастного действия *ДДККД*, со счастливым концом, с раздвоением антипатоса от обретения приюта к обретению чудесной кончины; с гикесией.

1 часть: *Ддм* (пролог с селянином: экспозиция протагониста), *Лд*, *Дм* (гикесия перед колонянами).

2 часть: *Дмд* (диалог с Исменой: экспозиция антагонистов), *Лд*, *Дд* (гикесия перед Фесеем).

3 часть, первый контраст: *Дд1* (агон с Креонтом), *Дд2*, *Лх*, *Дм* (заступничество и благодарность Фесею).

4 часть, второй контраст: *Дд* (агон с Полиником), *Лд*, *Дм* (благодарность Фесею).

5 часть, антипатос: *Лх*, *Эм*, *Лд* (весть о чудесной кончине и коммос).

Пятичастность — от удвоения начальной части (со включением в нее экспозиций; ср. шаг в эту сторону в «Елене» Еврипида) и удвоения срединной контрастной части.

(26) Еврипид, «АЛКЕСТИДА» (438 г.). Шестичастная, с чередованием основного и контрастного действия *ДКДКДК*, со счастливым концом — от патоса смерти к антипатосу спасения.

Экспозиция: *Дд*, *Лд*, *Эм* (агон Аполлона и Смерти, парод, рассказ служанки).

1 часть, патос: *Лхд*, *Дд*, *Лдх* (первый коммос с прощальным агоном).

2 часть, контраст: *Дд* (приход Геракла, первая информация).

3 часть: *Дд* (агон с Феретом).

4 часть, контраст: *Эм*, *Дд*, *Дм* (пир Геракла, вторая информация, решение).

5 часть: *Лд* (второй коммос).

6 часть, контраст, антипатос: *Дд* (ложный агон с Гераклом, явление Алкестиды).

Необычность жанра дает необычность структуры: многочастное чередование двух сюжетных линий, ради которого почти насильно разорваны центральный агон и второй коммос. Может быть, это влияние сатировской драмы с ее перебивками сюжетных сцен сатировскими? Любопытно, что экспозиция тесно смыкается с 1-й частью через общий *Эм*.

Б. Двухходовые трагедии.

Б1. Двухходовая одночастная трагедия:

(27) Еврипид. «ФИНИКИЯНКИ» (ок. 410 г.). Двухходовая сплетенная, одночастная с трехзвенчатым расширением; патос 1 — братоубийство Этеокла, патос 2 — самопожертвование Менекея.

Экспозиция: *Эм*, *Лэд* (предыстория и смотр со стены).

Агоническое звено: *Лм*, *Дд1—2* — (агоны: Иокаста, Полиник, Этеокл), *Ддм* (решение Этеокла), *Дд* (вещание Тиресия), *Ддм* (решение Менекея).

Эпическое звено: *Эм1*, *Дмд*, *Лх*, *Дмд*, *Эм2* (весть о битве, диалог об Этеокле, хор, диалог о Менекее, весть о братоубийстве).

Лирическое звено: *Лм, Лд1, Дд, Лд2* (коммос со вставкой: изгнанием Эдипа).

Единственный случай сплетения с параллельным развитием, а не захлестыванием двух линий. Как в «Просительницах» (№ 7), вся трагедия развертывается из одной триады *ДЭЛ* (причем вставка об Эдипе аналогична вставке об Евадне). Любопытно, что в экспозиции диалогический член приобретает лирическую форму, а парод отделяется в нейтральную отбивку.

Б2. Двухходовые двухчастные трагедии:

(28) Еврипид, «ИППОЛИТ» (428 г.). Сплетенная, патос Федры служит причиной патоса Ипполита; двухчастная без контраста.

Экспозиция: *Эм, Дд, Лх* (экспозиция общая, экспозиция Ипполита, экспозиция Федры).

1 часть: *Лд, Дд, Лд, Ддм, Дд* (жалобы Федры, агон с кормилицей, тревога, инвектива Ипполита, решение).

Переход: *Лд* (коммос, письмо Федры, молитва Фесея).

2 часть: *Дд, Эм1, Эм2, Лм, Дд* (агон с Фесеем, рассказ вестника, вещание Артемиды, жалобы Ипполита, прощание).

Любопытно отсутствие самых ожидаемых звеньев: монолога-решения Федры, коммоса над Ипполитом.

(29) Еврипид, «ГЕКУБА» (ок. 425—423 гг.). Несплетенная: патос 1 — жертвоприношение девушки, патос 2 — месть за убийство мальчика; двухчастная без контраста; с механемой.

Экспозиция: *Эм, Лм* (вещание Полидора и сон Гекубы).

1 часть: *Лх* (малая экспозиция: парод), *Лд, Ддмд, Эм, Дм* (коммос, агон с Одиссеем и прощание с Поликсеной, смерть Поликсены).

2 часть, механема: *Дд, Лд* (малая экспозиция: коммос над Полидором), *Дд1, Дд2*, крик за сценой, *Лм, Дд3* (решение перед Агамемноном, обман Полиместора, плач Полиместора, агон с Агамемноном); *Эд* (вещание Полиместора).

Две части связаны этосом Гекубы.

Б3. Двухходовые трехчастные трагедии:

(30) Софокл, «ТРАХИНЯНКИ». Сплетенная, патос ревности Деяниры служит причиной патоса гибели Геракла; с механемой.

Экспозиция: *Эм, Дд1—2, Лх* (Деянира, кормилица, Гилл, хор — неизвестность о Геракле).

1 часть, патос 1: *Дм; Дд, Лх; Эм1; Дд, Эм2; Дм, Эм3* (Деянира, вестник, Лихас, вестник, Лихас — постепенное узнавание правды о Геракле).

2 часть, контраст, механема: *Дм, Дд, Лх, Дм* (решение о приворотном средстве — обман Лихаса, радость — сомнение в приворотном средстве).

3 часть, патос 2, с удвоением: *Эм1, Лхд, Эм2, Лх* (участь Геракла, смерть Деяниры), *Лд, Дм, Дд* (патос Геракла).

Механема дана очень сжато, но со всеми этапами.

(31) Еврипид, «ГЕРАКЛ» (420-е годы?). Несплетенная: патос 1 — гонимость, патос 2 — детоубийство.

1 часть, патос: *Эм, Дмд, Лх* (экспозиция: пролог и парод), *Дд1—2, Дм1—2* (агон с Ликом и прощальные речи Амфитриона и Мегары).

2 часть, контраст, с элементами механемы: *Эд, Дм, Эд* (явление Геракла и малая экспозиция), *Дд* (обман Лика), *Лд*, крик за сценой, *Лх* (смерть Лика и торжество).

3 часть, патос, с утроением: *Эд* (экспозиция: Ирида и Лисса), *Лх, Эм* (коммос хора и рассказ для хора), *Лд, Эд* (коммос Амфитриона и рассказ для Геракла), *Лэд, Дд* (рассказ для Фесея и агон).

Экспозиция рассредоточивается по отдельным частям. Замечательно размывание границ *Э, Л* и *Д*: в 1-й части *Дм1—2* являются на месте ожидаемого коммоса, в 3-й части в экспозицию входят элементы агона, а в рассказ для Фесея — элементы лирики.

Б5. Двухходовая (трехходовая?) пятичастная трагедия:

(32) Еврипид, «АНДРОМАХА» (420—410-е годы?). Несплетенная: патос 1 — гонимость и самопожертвование Андромахи, патос 2 — гибель Неоптолема; чередование основного и контрастного действия *ДКДКД*.

Экспозиция: *Эм, Дд, Лм* (пролог).

1 часть, патос Андромахи: *Дд1, Дд2, Лд* (агон с Гермионой, агон с Менелаем, коммос).

2 часть, контраст: *Дд* (спасение с приходом Пелея).

3 часть, патос Гермионы: *Эм, Лд* (рассказ кормилицы, коммос).

4 часть, контраст: *Дд* (спасение с приходом Ореста).

5 часть, патос Неоптолема: *Эм, Лд* (рассказ вестника, коммос); *Эм* (вещание Фетиды).

Пятичастность — оттого, что средняя часть, развивая контраст патосу протагониста, обернулась патосом антагониста (эта амбивалентность и позволяет считать трагедию как двух-, так и трехходовой), и между тремя частями патоса вдвинулись две части контраста.

В. Трехходовая трагедия:

(33) Еврипид, «ТРОЯНКИ» (415). Трехходовая, несплетенная, патос 1—2—3 — судьба Кассандры, Андромахи, Астианакта; чередование основного и контрастного действия — *ДДКД*.

Экспозиция: *Эм, Дд, Лмдх* (Посидон, Афина, Гекуба с хором).

1 часть, патос Кассандры: *Лмд, Лм, Дмм, Дм* (весть от Талфибия, Кассандра о себе и греках, скорбь Гекубы).

2 часть, патос Андромахи: *Лд, (Эд, Дм) 1—2, дм* (амебей Андромахи и Гекубы, Андромаха о себе и сыне, скорбь Гекубы).

3 часть, контраст: *Эд, Дд* (агон с Еленой).

4 часть, патос Астианакта: *Эм, Дм, Лд* (Гекуба о внуке), *Эд, Лд* (эпилог: сожжение Трои).

Три хода связаны этосом Гекубы. Четырехчастность — оттого, что контрастный эпизод вставлен лишь один, причем между теми ходами, которые теснее друг с другом связаны. Контрастный эпизод близок к тому, чтобы стать патосом антагониста, как в «Андромахе».

6. Тридцать три трагедии — это, конечно, слишком малый материал для статистического обследования. Но некоторые простейшие подсчеты напрашиваются здесь сами собой и дают довольно неожиданные результаты:

патос налицо в 16 трагедиях, антипатос («счастливый конец») — в 12, амбивалентный — в 5;

контрастное движение (перелом) налицо в 23 трагедиях, в том числе в 10 с патосом, 10 с антипатосом и 3 амбивалентных;

механема налицо в 16 трагедиях, в том числе в 11 с антипатосом;

узнание налицо в 7 трагедиях, причем в 6 из них оно сопровождает механему и только в одной (в «Царе Эдипе») независимо от нее;

гикесия налицо в 7 трагедиях, причем в 5 из них составляет основу сюжета и в двух («Геракл», «Андромаха») — попутный его эпизод.

Это позволяет сделать следующие наблюдения:

(а) Трагедии кончаются трагически гораздо реже, чем это казалось и нам и Аристотелю: более одной трети всех сохранившихся трагедий имеют несомненно счастливый конец, причем у Эсхила с Софоклом (5 трагедий из 14) и у Еврипида (7 из 19) доля эта одинакова: утверждение Аристотеля, что Еврипид — «трагичнейший из поэтов» (1452а29), наличным материалом не подтверждается.

(б) Контрастное движение является более характерным признаком трагедии, чем финальный патос: 16 трагедий с патосом составляют 50%, а 23 трагедии с контрастом — целых 70% общего числа. При этом в трагедиях с антипатосом контрастные движения присутствуют относительно чаще, чем в трагедиях с патосом: по существу, из 12 трагедий с антипатосом не имеют контрастного хода только две, и обе нетипичные — бездейственные «Евмениды» и сатировская драма «Киклоп». Такое тяготение объяснимо. Для трагедий с патосом, кроме сюжета с оттенением, возможен и сюжет с нагнетанием; для трагедий с антипатосом, по-видимому, этот путь закрыт: если вообразить драму, которая начинается резко трагическим положением, а потом по ходу действия напряженность плавно слабеет и все кончается благополучно, то вряд ли такая драма будет восприниматься как трагедия. Отсутствие реального патоса в финале должно компенсироваться непременным наличием мнимого патоса в контрасте.

(в) Узнание присутствует в таком меньшинстве трагедий, что можно было бы удивиться тому вниманию, с которым относится к этому элементу действия Аристотель. Однако и это объяснимо. Мы видели, что узнание — это спутник механемы; таким образом, внимание Аристотеля к узнанию — это внимание его к механеме, а она по своей употребительности такого внимания вполне заслуживает. Но почему Аристотель, перечисляя элементы трагедии (перелом, узнание, патос — 1452в9), не говорит о механеме прямо, а выделяет из нее лишь один элемент — предварительное узнание? Можно предположительно ответить: потому что Аристотель считает, что в основе трагедии лежит патос, но видит, что механема чаще встречается при антипатосе; узнание же, по его мнению, может быть использовано и в сюжете с патосом — свидетельство тому «Царь Эдип». Оттого Аристотель и приводит в качестве примера именно эту уникальную трагедию.

О том, что в основе трагедии лежит патос, Аристотель говорит с настойчивостью, обнаруживающей не только теоретический, но и полемический интерес. Он посвящает довольно большой параграф (1452 в 30—1453а22) обоснованию того, что сострадание и страх возбуждаются более всего сюжетами, в которых герой переходит от счастья к несчастью, а не наоборот; и делает вывод: «лучшая трагедия — именно такого склада» (1453а22), недаром «у Еврипида многие трагедии имеют худой конец» — «именно такие трагедии кажутся трагичнейшими» (а28), и «ошибаются те, кто за это винит Еврипида»; «лишь на втором месте находится тот склад, который иные считают первым...

с противоположным исходом для хороших и дурных: лучшею такая трагедия кажется лишь по слабодушию зрителей» (а30—34). Это позволяет нам заглянуть в почти неизвестную нам трагическую драматургию IV в., которая была перед глазами у Аристотеля, когда он писал «Поэтику». По-видимому, в своей двухвековой эволюции трагедия шла от патоса к антипатосу: вначале «страх и сострадание» вызывались реальными несчастьями в финале драмы, потом стали предпочтительно вызываться грозящими, но предотвращаемыми несчастьями в контрастном ходе, за которыми следовал перелом. Аристотель со своим ригоризмом теоретика, конечно, видел в этом лишь отступление от «сущности трагедии» в угоду «слабодушию зрителей»; но как зоркий наблюдатель, он не мог не отметить художественной действенности «перелома» от контрастного несчастья к финальному счастью и включил его в свою концепцию трагедии. Всякий раз, чтобы свести концы с концами, он старался оговаривать, что перелом этот может вести и от счастья к несчастью, и это даже лучше; но в одном из заметнейших мест (о завязке и развязке, 1455в24—28) он, как мы видели, характерным образом позабыл это сделать.

7. Целью сделанного обзора было, как сказано, предложить единообразное описание всех сохранившихся трагедий, с тем чтобы можно было содержательнее говорить о том, что такая-то трагедия больше похожа на другую, а такая-то меньше. Эту формализацию можно, разумеется, продвинуть и дальше, введя, например, цифровые формулы с обозначением числа ходов, частей, усложнений в отдельных частях и пр. и говоря, что между такими-то трагедиями столько-то степеней разницы; но думается, что при наличном небольшом материале необходимости в этом нет. В нашей разметке мы старались подчеркнуть ощутимые черты симметрии и параллелизма в построении трагедий — для первой наглядности этого достаточно.

Мы видим, что действие трагедии распадается на звенья, которые мы условно назвали эпическими, лирическими и собственно драматическими. Естественная последовательность этих звеньев соответствует естественному движению действия: герой принимает или обосновывает решение (в развернутой форме *Д*), совершает поступок (описываемый в *Э*), и результаты поступка становятся предметом переживания (которое выражается в *Л*). Последовательность звеньев *ДЭЛ* можно считать исходной, а все остальные сочетания — ее производными, получаемыми путем перестановок, удвоений или опущений отдельных звеньев. Было бы интересно наметить все основные варианты, теоретически возможные при таких операциях, и показать, какие сочетания в действительности встречаются чаще и где. Это задача для дальнейших этапов исследования; покамест же отметим лишь две тенденции, которые сразу бросаются в глаза.

Во-первых, мы видели, что исходная сюжетная триада *ДЭЛ* может развертываться в полномерную трагедию двояко: или путем повторений внутри каждого звена (*ДД... + ЭЭ... + ЛЛ...*), или путем повторения всей триады (*ДЭЛ + ДЭЛ + ...*). Первый путь в нашем материале был испробован лишь дважды: в «Просительницах» и «Финикиянках» Еврипида. Он придавал трагедии больше цельности, но и больше монотонности; очевидно, это менее отвечало вкусу авторов и публики. Подавляющее большинство трагедий строится путем повторения всей триады (опять-таки для разнообразия с перестановками, опущениями и пр.). При этом из двух основных принципов повторения — нагнетания и контраста — явным образом предпочитается контраст: опять-таки, по-видимому, оттого, что он позволяет избежать монотонности. Именно поэтому в начале сохранившегося ряда памятников стоят одноходовые, построенные на нагнетании трагедии Эсхила, а в конце — двух- и трехходовые многочастные трагедии конца V b.

Во-вторых, мы видели, что из трех звеньев исходной триады *ДЭЛ* чем дальше, тем больше звено *Д* оттесняет звенья *Э* и *Л*, специфически драматический элемент преобладает над эпическим и лирическим. Правда, отступление лирического элемента — в значительной мере кажущееся: он не исчезает из трагедии, а сосредоточивается в оттеняющих стасимах-отступлениях, которые в наших предварительных схемах не отмечены. Он даже усиливается в демонстрирующих этос монодиях, которые с течением времени занимают в трагедиях все больше места и вызывают известные пародии Аристофана. Зато отступление эпического элемента вполне реально. Рассказы вестников о засценических событиях остаются, конечно, неизбежными, а еврипидовские прологи и эпилоги «с машины» как бы заключают всю трагедию в эпическую рамку; однако внутри этой рамки поэты стремятся как можно бо́льшую часть действия вынести на сцену, т. е. в диалог. Отсюда — усердная разработка сюжетов с механемой: дело в том, что сюжет без механемы заставлял переходить от сцены решения (агона или монолога) непосредственно к засценическому действию (крику за сценой или рассказу вестника), а сюжет с механемой позволял вставлять между ними еще сцену обмана, составляющую часть действия, но развертывающуюся на глазах у зрителя. Отсюда же — внимание к сюжетам с гикесией: они позволяли шире развернуть в трагедии ее специфически драматическую часть, решение и обоснование поступка, давая возможность для целых трех агонов — между беглецом, гонителем и спасителем. Таким образом, из трех звеньев триады *ДЭЛ* — решение или узнание; действие; лирическое переживание — вариант завязки «решение» охотно развертывался в гикесию с ее тремя потенциальными агонами, а вариант развязки «узнание» — в механему с ее диалогом-замыслом, диалогом-обманом и лишь после этого — рассказом вестника.

В начале развития трагедии в ней доминируют элементы *Э* и *Л* (точнее, *Эм* и *Лх* — монологи вестников в героев и лирические отклики хора). В конце развития трагедии в ней доминируют элементы *Д* и *Л* (точнее, *Дд* и *Лм*, *Лд* — диалоги решения и действия и лирические монодии и амебеи). Это вполне соответствует тому, что мы знаем об общей структуре греческой словесности в эпоху становления и в эпоху упадка и замирания трагедии. Становление трагедии в VI в., по остроумной реконструкции Шадевальдта, происходило так: при перенесении дорического дифирамба на аттическую почву пришлось пояснять не вполне понятный дорический текст параллельным аттическим изложением того же материала; и тогда-то Феспид изобретательно догадался дать это изложение не от третьего, а от первого лица, устами вестника-свидетеля или героя-участника; так сложились исходные *Эм* и *Лх* ранней трагедии. Замирание же трагедии в IV в., как известно, происходило в обстановке бурного расцвета, с одной стороны, философского диалога и ораторской монологической речи, а с другой стороны, реформированной лирики Филоксена и Тимофея; в эти две области и переместилась разработка художественных задач, наметившихся в *Дд* и *Лм* поздней трагедии. Прослеживая эволюцию драматических речей-агонов, мы как бы воочию видим созревание в поэзии продуманной риторической композиции, а прослеживая эволюцию стремительно расширяющихся стихомифий, мы ощущаем растущий интерес поэтов к той динамике движения мысли, на которой будет строиться философская проза.

Заканчивая наш обзор, подчеркнем еще раз: не нужно думать, что отмечаемые нами явления имеют чисто формальное значение, — нет, они во многом определяют восприятие смысла трагедии. Достаточно одного примера. Трагедия «Вакханки» с давних пор является предметом бесконечного и неразрешимого спора: на чьей стороне Еврипид, с Дионисом он или с Пенфеем? Частных доводов в пользу каждого мнения можно представить очень много; но решающим в конечном счете оказывается довод от структурной аналогии. Дионис побеждает Пенфея с помощью механемы классического типа, с развитой сценой обмана и рассказом вестника о заключительном действии. А во всех трагедиях с механемой последняя служит только для победы «положительного» (пользующегося сочувствием) героя над осуждаемым противником — Клитемнестрой, Феоклименом, Фоантом, Ясоном, — и никогда не наоборот (едва ли не единственное исключение — «Трахинянки», трагедия двухходовая, где исход механемы — ненамеренный; когда же механема направлена против «положительного» героя — Филоктета, Иона, — она непременно безуспешна). Таким образом, сам факт механематического построения «Вакханок» свидетельствует, что преимущественное сочувствие автора и зрителя предполагается на стороне победителя-Диониса. Еврипид мог сколь угодно оттенять картину торжества победителя картиной страданий жертвы (как он делал это в «Медее», «Гераклидах»,

«Гекубе», отчасти в «Электре») — от этого Пенфей не больше становится положительным героем, чем Ясон, Еврисфей, Полиместор или Клитемнестра. Подобным же образом автор современного детективного романа может сколь угодно вызывать у читателя сочувствие к преступнику, и все-таки в силу общей структуры сюжета героем, с которым будет отождествлять себя читатель, останется детектив; и наоборот, автор «разбойничьего» романа может очень лестно изображать действия сил порядка, но героем для читателя останется разбойник.

8. Обрисованная картина общего членения трагедии не является, конечно, новостью. О двухчастных, четырехчастных и прочих трагедиях говорили при анализе очень многие исследователи; симметрия и внутренние переклички частей в произведениях прослеживались гораздо более тонко, чем это могло быть показано здесь. Но эти анализы были обычно очень конкретны, и намечавшиеся закономерности не выходили за пределы небольших групп произведений («трагедии-диптихи» Софокла, «трагедии с интригой» Еврипида и пр.). Насущной задачей исследования поэтики трагедии на современном этапе становится выявление общей схемы, которая могла бы служить точкой отсчета при анализе каждого отдельного произведения. Уровень построения такой схемы плодотворнее всего выбирать там, где теснее соприкасается организация словесного построения и организация событийного построения. Именно таким уровнем представляется система комбинаций эпических, лирических и собственно драматических «блоков» в произведении: каждый из них достаточно устойчив во внешнем оформлении и достаточно единообразно оснащен набором сюжетных функций. На этом уровне мы и сосредоточили внимание при первом подходе к проблеме.

При дальнейшем анализе необходима будет, конечно, гораздо более глубокая детализация этих исходных элементов — *Дм, Дд, Эм* и т. д. Так, очень существенна типология *Дд* (элемента, который, как мы видели, занимает в драме все больше и больше места) — выделение в нем формализованных агонов (две большие речи, стихомифия, две-три небольшие речи) и неформализованных диалогов (обычно в начале и конце сцен). Не менее существенна и типология *Дм* (монологи-решения, монологи-размышления, монологи-переживания). Детальная классификация такого рода могла бы показаться натяжкою, но опыт показывает, что именно здесь четкость классического стиля выступает нагляднее всего: переходных случаев исследователи отмечают удивительно мало, эпический монолог не переходит «на ходу» в рефлективный никогда, декларативная стихомифия в убеждающую — крайне редко. Классика предпочитает пользоваться всеми формами в самом чистом виде.

При еще более детальном рассмотрении в поле зрения войдет внутренняя структура монолога (последовательность описаний в эпическом монологе, аргументов в агоническом, мыслей в рефлективном) и внут-

ренняя структура диалога (движение вопросов и ответов, мнений и противомнений в стихомифии). Все это — области, уже получившие хорошую (хотя и неравномерную) предварительную разработку в филологии XIX—XX вв. Постепенно двигаясь в этом направлении, мы перейдем уже от анализа сюжета трагедии (mythos) к анализу ее «мыслей» (dianoia); это, во-первых, даст возможность прояснить тот аспект, на котором мы здесь останавливались мало, а именно, этос персонажей (ибо этос в конечном счете складывается как раз из набора сентенций, вкладываемых в уста персонажа), а во-вторых, позволит сомкнуть анализ тематического уровня произведения (образы и мотивы в составе сюжета) с анализом идейного уровня (идеи и эмоции в составе концепции).

Затем, при дальнейшем рассмотрении сюжетосложения трагедии анализ неизбежно направится от той точки схода словесного и событийного построения, которой держались здесь мы, во-первых, в сторону наличной композиции текста и, во-вторых, в сторону потенциальной композиции мифа. В первом направлении путь проложен, например, семинарием Иенса, во втором — работой Лэттимора.

В первом направлении анализу подвергнется соотношение внутреннего членения трагедии, как оно было намечено здесь, с ее внешним членением — на пролог, эписодии, стасимы и т. д.; даже при поверхностном взгляде видно, как выразительно бывает и совпадение этих членений, и — например в «Царе Эдипе» — несовпадение их. Мы в нашем схематическом обзоре опускали из сюжетной цепочки и диалоги-связки, и хоры-отступления; это, конечно, было грубым упрощением, и при переходе к анализу внешнего строения сюжета оно будет устранено. На этой же стадии анализа станет возможным и учет пропорций в частях трагедии — равномерности и неравномерности в чередовании и симметрии звеньев: В. Шадевальдт уже продемонстрировал отличные по выразительности схемы пропорций в построении драм Эсхила. Во втором же направлении рассмотрению подвергнется характер мифологических ситуаций, используемых в каждой части трагедии, — выделятся, например (по Лэттимору), «трагедии узнания» с вопросом завязки «что было?», «трагедии решения» с вопросом «что делать?», «трагедии действия», например мести или бегства, с вопросом «как делать?» (три ситуации, сосредоточивающие внимание соответственно на прошлом, настоящем и будущем); выделятся такие мотивы, характерные для экспозиции, как «неизвестность» («Персы», «Трахинянки») или «критическое положение» («Просительницы», «Царь Эдип»), или такие мотивы, характерные для контрастного хода, как «ложная надежда», «ложная весть», «несбывающееся решение» («Аянт», «Хоэфоры», «Ифигения в Авлиде») и пр. В конечном счете это опять-таки приблизит нас к ответу на вопрос, которым задавался Аристотель: почему одни мифы используются в трагедии чаще, а другие реже. Оба названные направления анализа сю-

жетосложения полезны и практически: осмысление этих драматических приемов помогает при гипотетической реконструкции несохранившихся трагедий по отрывкам и сведениям об их сюжетах (так, тот же Шадевальдт убедительно намечает «сценарии» эсхиловских «Ниобы» и «Ахиллеиды»; разумеется, в работе над отрывками исследователи делали это и прежде, но больше интуитивно, чем аргументированно).

Наконец, в перспективе намечается еще один неизбежный аспект изучения сюжетосложения трагедии — сравнительный. Прежде всего предстоит, конечно, сравнение сюжетосложения трагедии с сюжетосложением комедии. Исходная разница здесь ясна: в трагедии заранее заданным является патос, и на фоне его драматург позволяет себе вариации неполностью заданного этоса лиц и ситуаций (образ Одиссея в «Аянте», ситуация Электры у Еврипида); в комедии, наоборот, заранее заданным является этос стариковских, юношеских и прочих масок, и из этих элементов драматург конструирует неполностью заданный комический «патос». Но подробности, которые могут выявиться при таком сопоставлении, представляют большой теоретико-литературный интерес. Далее же вполне реально сравнение строения греческой трагедии со строением трагедии других эпох европейской культуры: с английской и испанской трагедией (которые развивают параллельно несколько сюжетных линий, оттеняющих друг друга), с классицистической трагедией (которая интериоризует действие, вынося в центр акт решения и насыщая монологи лирическим пафосом), с шиллеровской и романтической трагедией (которые на разный лад экспериментируют с сочетаниями этих тенденций — к развитию трагедии вширь и вглубь). В стиле импрессионистических характеристик такие сопоставления делались издавна; думается, что они вполне могут быть представлены и в научно-формализованном виде.

«Тайна греческой „классичности" в том, чтобы в добровольно ограниченных пределах добиться наивысшего возможного успеха, чтобы унаследованному заданию искать идеального решения»[3]. Эта добровольная ограниченность художественных средств при исключительной силе художественного воздействия и делает таким интересным исследование сюжетосложения греческой трагедии.

Примечания

[1] Die Bauformen der griechischen Tragödie / Hrsg. *W. Jens*. München, 1971. Beihefte zur Poetik, Bd. 6). Из ранее вышедших работ того же направления авторы охотнее всего ссылаются на такие, как: *Jens W.* Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie. — In: Studium generale, 8 (1955), S. 246—253 (перепечатано в кн.: Wege zu Aischylos / Hrsg. v. *H. Hommel*, Darmstadt, 1967, Bd. 1; там же оригинальная

статья: *Schadewaldt W.* Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie, S. 104—147; *Jens W.* Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie. München, 1955 (Zetemata, Bd. XI); ср. более раннюю работу на ту же тему: *Gross A.* Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie. Berlin, 1905; *Müller G.* Chor und Handlung bei der griechischen Tragikern. — In: Wege zur Sophokles. Darmstadt, 1967; *Ludwig W.* Sapheneia: ein Beitrag zut Formkunst im Spätwerk des Euripides. Bonn, 1954; *Strohm H.* Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form. München, 1957. Из более старых работ, отчасти послуживших образцами для нового направления, должны быть упомянуты: *Nestle W.* Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie. Stuttgart, 1930; *Kranz W.* Stasimon. Berlin, 1933; *Schadewaldt W.* Monolog und Selbstgespräch. Berlin, 1926; *Duchemin J.* L'agon dans la tragédie grècque. Paris, 1945; *Reinhardt K.* Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, 1949. С иной стороны, но к тому же вопросу подходит Р. Лэттимор (*Lattimore R.* Story patterns in Greek tragedy. London, 1964). Место этой проблематики в кругу научной литературы предшествующих десятилетий намечено в статье Т. А. Миллер «Некоторые проблемы изучения греческой трагедии» (Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963).

[2] Die Bauformen der griechischen Tragödie, S. XI—XIII: «Ремесло, расчет, решение задачи — как далеко простиралась эта область? много ли могло быть здесь сделано? как примыкал поэт к поэту, как один учился у другого, как второй вносил коррективы в практику первого, а третий вновь их отменял? как воспринимались средства сценической техники и возможность создать новое их ощущение? ...как сосредоточивался поэт на вариациях заданного, крепко держась за унаследованные формы? какова была мера закрепленного и мера остающегося для свободной игры драматурга в твердо установленных пределах? — вот что анализируется в предлагаемых работах. Здесь показывается, что закреплена была и задача пролога, и функция хора, и строение зачина и концовки: драматургу не могло прийти в голову „все вдруг сделать совсем по-другому", начать с разгара событий... предысторию раскрыть по ходу действия, а вместо финала-репрезентации (картина, комментарий, взгляд на будущее) дать лессинговское „закалывается; аплодисменты". Далее, закреплено было членение пьесы, прежде всего — чередование статических песен хора и актерских выходов, означающих новый эписодий: закружить хоревтов и агонистов в едином дальнем и бурном движении было невозможно. Далее, закреплены были формы подачи сюжета по выдержанному вплоть до метрики образцу (а до Агафона закреплены были и сами мифологические сюжеты): агон и стихомифия, монодия, хор и амебей, рассказ вестника и вещание бога с машины, — нельзя себе представить диалога без соразмеренных реплик или рассказа вестника в форме чистой стихомифии. Далее, закреплены были костюмы и декорации: ни для стилизации, ни для абстрактного фона на сцене не было места. Далее, закреплены, и притом до последних мелочей, были реплики, отмечающие входы и выходы персонажей, переходы и связки между сценами, последовательность событий (вестник приносит сперва добрую весть, потом дурную), протокольные формулы обращений. Наконец, закреплены были драматические ситуации со всем арсеналом их мотивов, оплакиванием, прощанием, узнаванием, интригой; и превыше всего, как закон, закреплено было соотношение действия и слова, запрет всякого внешнего драматизма во имя описания и истолкования смысла происходящего... взгляд на самую „одухотворенную" пьесу Шекспира покажет нам такую насыщенность внешним действием, которая в греческой трагедии в течение целого столетия была абсолютно невозможна. Этого беглого сравнения достаточно, чтобы понять,

как автор V в., лишенный таких эффектных сцен, должен был экономить действие и искать выхода, с одной стороны, в энергии советов, предостережений, заклинаний, просьб: „Сделай!..“, „Не делай!..“ и, с другой стороны, в изображении потрясения, позднего познания, прозрения, горя. Итак, целая сеть стеснений и ограничений, никакого простора для новшеств, заданное содержание, предписанная форма, — но в то же время какое богатство возможностей для драматурга достигнуть наивысшей действенности в этих обозримых пределах! Ограниченность оборачивалась свободой, условность не сковывала, а пришпоривала фантазию поэта, не позволяя ей отвлекаться на поиски ощупью предметов, сюжетов и форм. Ставилась иная задача: сделать известный сюжет новым, осветив его неожиданным и потому волнующим сквозным переосмыслением (прояснение связи событий далеко за пределами действия, развязка прагматических узлов, наглядность подробностей, утверждение причинности); и более того, уже переосмысленное предшественниками переосмыслить заново, подставив иные психологические мотивировки или введя иные тематические моменты. Даже те немногие драмы на один и тот же сюжет, какие до нас дошли, позволяют судить об агонистической виртуозности, которая вспыхивала в поэте при соприкосновении с материалом предшественника... Интерпретация интерпретации; переоформление оформленного; новая расстановка акцентов в сюжете; рассчитанное варьирование структурных элементов; рациональнейший учет их соответствия общему плану, их перекличек, параллелей, контрастов и удвоений; техника дублирования и повторения на разный лад; резюмирование испытанных аргументаций; умение учиться друг у друга, подхватывать начатое, совершенствовать чужое, разнообразить свое и все время помнить о зрителе (чье заранее предполагаемое знакомство с сюжетом, сценой и структурой только и делало возможным какой-либо... „отход от естества“) — о зрителе, этом наблюдателе, который знает больше, чем видит, и на которого рассчитана вся диалектика разыгрываемых мыслей, все курсивы и разрядки „театральности в сфере философии“ (слова Брехта), — можно ли вообразить что-либо более совершенное, если смотреть на искусство как на „искусность“?..»

[3] *Jens W.* Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie, S. 87.

НЕПОЛНОТА И СИММЕТРИЯ В «ИСТОРИИ» ГЕРОДОТА

В предлагаемой заметке речь пойдет о композиционном принципе, важность которого для греческой архаики давно замечена и признана, — о симметрии. С какой тщательностью и выверенностью используется он в самых различных произведениях, от «Илиады» до Эсхила (если не до Платона), — прослеживалось не раз. Значение симметрического построения в «Истории» Геродота тоже не новость для исследователей. В итоговой книге Дж. Майрса[1] едва ли не главное внимание уделено разбору симметрии отдельных эпизодов «Истории», причем автор помогает читателю и целой лестницей типографских отступов в росписи плана, и даже рисунками, где история Писистрата и Тегейской войны представлены в виде фигурок, расположенных симметрично, как на фронтоне. «Фронтонная композиция» — выражение, которое давно уже стало литературоведческим термином.

Конечно, при всем внимании к этой проблеме здесь выявлено еще далеко не все. Если обратить внимание на пропорции объемов у Геродота, можно обнаружить много незамеченного. Вот пример: ряд чисел 278, 438, (315), 534, 755, 545, 437, 246. Они симметрично, с одним нарушением в скобках, располагаются вокруг самого большого. Что это такое? Это число тейбнеровских строчек (в формате старого издания Дитча, где длина строки, как в античном свитке, приблизительно равнялась стиху гексаметра), приходящихся на эпизоды лидийского и мидийского логоса: Лидия до Креза, Лидия при Крезе, завоевание Лидии, затем — вершина фронтона, самый большой эпизод, чудесная молодость и воцарение Кира, и потом второй скат: завоевание Ионии, завоевание Вавилона и завоевание массагетов, неудавшееся. А что такое 315 в скобках? Это гл. 53—70, афинские и спартанские дела, о которых наводит справки царь Крез: это вставной эпизод как в тему, так и в пропорции лидийского логоса. Мы видим: лидийский и мидийский логосы не просто положены рядом, но и сочленены пропорциями эпизодов — порознь в них нет симметрии, а вместе есть. В египетском логосе нет центральной части, но боковые части образуют пропорцию (гл. 2—34, 35—98, 99—146, 147—182): 530 строк — география, 968 — этнография; 942 — древняя история, 592 — новая история Египта (причем 530 + 968 = 1528 почти в точности рав-

[1] *Myres J.* Herodotus, the father of history. Oxf., 1953; из позднейшей литературы важнее всего для рассматриваемой темы книга: *Wood H.* The Histories of Herodotus: formal structure. The Hague, 1972; из старой—классическая статья: *Jacoby F.* — RE. Splbd 2. 1908, там же (§ 26) — история вопроса. Обзор современных взглядов на Геродота в книге: The Classical World Bibliography of Greek and Roman history. Ed. W. Donlan. N. Y.— L., 1978.

но 942 + 592 = 1534). То же и в скифском логосе (с пропуском отступления об Аристее): 269 строк — история скифов, 246 — этнография, 146 — география мира, 149 — география скифов, 245 — опять этнография, 141 — скифы и греки, а затем переход к походу Дария. Придавать этим цифрам преувеличенное значение, конечно, не нужно; но они полезны, когда мы смотрим, как у Геродота большие эпизоды складываются из малых эпизодов, и решаем, какие эпизодоразделы здесь сильнее: очевидно те, которые не противоречат намечающейся симметрии.

Однако все это относится только к симметрии эпизодов. Композиция «Истории» Геродота в целом такой симметричной раскладке не поддается. У нее исполински затянувшееся начало, описывающее Восток до греко-персидских войн, и резко обрубленный конец среди описания первых греческих побед 478 г. после Платеи и Микале. Известно, к какой разноголосице между учеными приводит это необычное построение: именно из-за него так живучи были взгляды «разделителей», считавших, что Геродот сперва написал ряд отдельных очерков о восточных странах, а потом, задумав написать историю греко-персидских войн, вставил их туда как готовые куски. Сейчас это представление в чистом виде все больше выходит из моды.

Есть и другое возможное объяснение необычных пропорций «Истории» Геродота, и оно напрашивается почти само собой. Это — предположение, что сочинение Геродота недописано. Такую возможность допускали многие ученые XIX — начала XX в., последними из крупных были Ф. Якоби и У. фон Виламовиц. Сейчас и это представление вышло из моды: почти все современные исследователи — от ветерана Дж. Майрса до молодого Г. Вуда — принимают a priori, что Геродот задумал и выполнил свою «Историю» в том самом виде, в каком мы ее читаем. Психологически такое отношение к проблеме вполне понятно: во-первых, вообще приятнее думать, что мы читаем полного Геродота, а не недописанный обломок его замысла; а во-вторых, при исследовании структуры и связности текста (а именно в этом направлении сейчас Геродот изучается всего интенсивнее) важно быть уверенным, что перед тобой находится законченный отдельный текст с началом, серединой и концом и все проблемы можно решать, не выходя из пределов этого текста. Поэтому такое предположение условно принимается за аксиому, а потом условность забывается и остается только аксиома.

Вот эту уверенность в полноте и законченности геродотовского текста мы и хотели бы поставить под сомнение. Попробуем вернуться к старой гипотезе о том, что «История» Геродота недописана, и посмотрим, насколько она подтверждается нашими новыми знаниями о Геродоте.

Прежде всего: почему не удовлетворяют современных исследователей представления Якоби и Виламовица о незаконченности сочинения Геродота? Ответ: потому что они недостаточно решительны. И Якоби и Виламовиц полагали, что Геродот недописал самую малость, вроде

эпилога — скажем, до образования Афинского морского союза 478/477 г., а на этом тема была бы исчерпана, греко-персидские войны в узком смысле слова завершены, и началась бы другая тема — афинской морской экспансии. Это любопытная психологическая аберрация: нам кажется, что Геродот должен был поставить точку там, где она стоит у нас в учебнике, тогда как на самом деле у нас в учебнике она стоит на 478 годе только потому, что там оборвал свой рассказ Геродот. Нам кажется, что Греко-персидские войны и вправду кончились отражением персов и созданием морского союза, а все, что было потом, до Каллиева мира 449 г.,— это лишь затяжной тридцатилетний постскриптум. На самом деле это, конечно, не так. Военные действия продолжались, а с ними продолжалась и тема, заявленная Геродотом: «великие и удивления достойные дела эллинов и варваров, особенно же причины, по которым они друг с другом воевали» (I, pr.).

Вспомним геродотовское представление о закономерностях течения мировых событий. Есть два уровня связи между явлениями — на одном действуют люди, на другом вмешиваются боги. На человеческом уровне это простое сцепление смежных действий: А обидел В, В выместил обиду на С, С привлек на помощь D и стал мстить В и т. д., пока последний действователь не уничтожит своего противника или не выживет его в невозвратное изгнание. Вся история Геродота сплетена именно из таких событийных нитей: на одном конце неспровоцированный первопроступок, aitia, archē, потом волна его последствий, а потом замирание или катастрофа. Для греческой перенаселенной тесноты, где толчок на одном конце страны легко докатывался до противоположного и где взаимоистребительная логика кровной мести напоминала о себе на каждом шагу, это была вполне естественная картина мира. Это — на человеческом уровне. А на божественном уровне к этому добавляется еще надзор за мерой: чтобы никакая волна в этой череде не вставала слишком высоко; если это происходит, то божество восстанавливает равновесие: обычно — естественным образом, просто способствуя очередному противодействователю-мстителю, в особенных же случаях — вмешиваясь непосредственно, как, например, в вещем сне Ксеркса, толкнувшем его к катастрофе. Интерес Геродота к истории — это интерес, во-первых, к мотивам человеческих поступков (как правило, своекорыстным), а во-вторых, к угадыванию того предначертанного божественного плана, в который эти поступки должны укладываться (реконструкция будущего по оракулам).

История греко-персидских войн была для Геродота благодарнейшим образцом для демонстрации именно такой картины мира. Она сплеталась из множества нараставших и затухавших причинно-следственных последовательностей; и она сама представляла собой такую последовательность сперва нарастания (от более мелких и дальних причин к более непосредственным и важным), потом кульминации (в ре-

шающем столкновении греков с варварами при Ксерксе) и потом затухания (до самого исхода войны, кончающейся, по-современному говоря, вничью). Началась война с нарушения естественных границ между Европой и Азией, с нарушения естественного сосуществования между греками и варварами, а кончалась война восстановлением нарушенных рубежей, разделом моря и утверждением принципа взаимного невмешательства, закрепленного Каллиевым миром (как ни смутны для нас подробности этого мира). Такой конец войны был идеально симметричен началу: только он придавал законченность, выделенность той серии событий, которую объявил своим предметом Геродот. Начав такой дальней завязкой, как история Кандавла и Гигеса, он должен был кончить, вероятнее всего, такой дальней развязкой, как Каллиев мир и прекращение военных действий. Это не новая гипотеза, в XIX в. ее выдвигал А. Кирхгоф. Но в XX в. она была незаслуженно забыта, ссылки на нее иссякли, а между тем именно те исследования структуры событий у Геродота, которые появились в XX в., добавляют ей новой убедительности.

Если мы примем гипотезу, что замыслом Геродота было довести «Историю» до Каллиева мира 449 г.,— кстати, и путешествия Геродота, дававшие ему материал, могли начаться только с этого времени,— то фронтонная симметрия построения будет полной. В центре фронтона — кульминационные события Ксерксовой кампании; ось симметрии — Саламин; по две стороны от него — Фермопилы с Артемисием и Платея с Микале; еще дальше по сторонам — пролог этих событий, Марафон, где победил Мильтиад, и, по-видимому, эпилог этих событий, Евримедонт, где победил сын Мильтиада Кимон; и, наконец, по краям — нарастание предшествующих событий и угасание последующих событий. Маятник истории успевает качнуться от мира к войне и опять к миру — можно вспомнить чередование эпох Любви и Вражды в одновременной космологии Эмпедокла. Если замысел Геродота можно сравнить с фронтоном, то перед нами, так сказать, две трети этого фронтона: левое крыло и середина. Правое крыло осталось недоделанным, но если мы будем помнить о нем, то нам будет гораздо яснее гармония недоделанного.

Заметим, что симметрия фронтонной середины выдержана здесь даже количественно: осевая часть, Саламин, занимает 36,5 тейбнеровских страниц, а по сторонам ее — Фермопилы с Артемисием — 60,5 страниц и Платея с Микале — 63 страницы. Для сравнения укажем, что мидийский логос в I книге занимает 62 страницы, «самосско-персидский» в III книге— 61,5 страницы, скифский в IV книге — 69 страниц, а рассказ об ионийском восстании в V—VI книгах — 65 страниц: видимо, такой объем был для Геродота ощутимой единицей повествования, вроде прозаической «рапсодии». Как чередуются такие полномерные эпизоды с неполномерными (вроде ливийского логоса в 26 страниц и фракийского в 11 страниц) — это еще предстоит исследовать. Но уже сейчас при некоторой смелости можно прикинуть, сколько места могло

понадобиться Геродоту, чтобы довести повествование до Каллиева мира: не менее трех нынешних (вымеренных александрийскими грамматиками) книг.

Чем и как могло быть заполнено недоделанное правое крыло Геродотова исторического фронтона? Здесь начинается область гадательного: серьезные гипотезы, конечно, невозможны, но некоторая игра воображения может быть позволительна и даже небесполезна.

Насколько мы знаем греческую историю V в., Геродоту предстояло представить в любом случае одно большое событие и три больших лица. Остальное могло быть и могло не быть: очень может быть, при рассказе о восстании илотов 464 г. Геродоту захотелось бы сделать отступление о прежних Мессенских войнах, и он, наверно, описал бы их не хуже, чем Риан и Павсаний, но может быть, и нет; точно так же не стоит прикидывать, куда бы мог поместить Геродот свой дважды обещанный (I, 106 и 184) ассирийский логос. Интерес представляет не это.

Главнейшее событие второй половины греко-персидских войн — это египетская катастрофа афинян в 454—450 гг. Мы реже о ней думаем, чем о Марафоне и Саламине, но это только потому, что она не нашла себе такого художника, как Геродот. Это было событие не меньшего масштаба, чем сорок лет спустя сицилийская экспедиция, и с такими же большими последствиями. Для Геродота это должно было быть важным эпизодом в смене взлетов и падений его истории: Персия при Ксерксе вознеслась свыше меры и была укрощена поражением от греков, греки в свою очередь после победы возгордились свыше меры, тоже нарушили границу Европы и Азии и были укрощены египетской катастрофой — все точь-в-точь по предостережению Солона Крезу, что люд-

ское величие не бывает долговечным. Геродот, как известно, упоминает мимоходом (II, 140 и III, 15) Инара и Амиртея, вождей египетского восстания 462 г., но никаких подробностей о восстании и последующей войне не сообщает, хотя ясно, что сведений об этих недавних событиях у него было больше, чем о фараоне Хеопсе. Поэтому можно полагать, что рассказ об этом он отложил до его хронологического места и что на этом месте, незадолго перед концом «Истории», он был бы симметричен египетскому логосу II книги вскоре после начала «Истории» — в полном согласии с требованиями фронтонной композиции.

Главнейшие лица второй половины греко-персидских войн — Фемистокл, Павсаний и Кимон. У всех (как и у их предшественника Мильтиада) была схожая судьба: одержав решительные победы, спасши Грецию, они попали в опалу и были объявлены врагами народа. Павсаний погиб, а Фемистокл искал приюта у того самого персидского царя, с которым он воевал. Для Геродота это тоже был благодарный материал, иллюстрирующий все то же Солоново предостережение о непрочности людского величия. В его схеме действий и противодействий исторического процесса были устойчивые роли: властолюбивый узурпатор, властитель-гордец, обиженный им мститель и, наконец, изменник, ради личной мести предающий неприятелю целое государство. Иногда эти роли (первые две и последние две) совмещались в одном лице, иногда разделялись; в частности, устойчивым стереотипом была схема двух поколений, где отец — узурпатор, а сын — наказанный гордец; так построены пары Кипсел — Периандр и Писистрат — Писистратиды и так же (что интереснее) построены пары обеих персидских династий: Кир — Камбис и Дарий — Ксеркс. В начальной части «Истории» с незабываемой яркостью были представлены узурпаторы и гордецы (это вся Геродотова галерея царей и тиранов) и гораздо реже и бледнее были представлены изменники, такие, как Силосонт или Феретима. В конечной же части «Истории» именно эти фигуры, по-видимому, вырастали до размеров Павсания и Фемистокла.

Самое интересное, что у Павсания и Фемистокла есть свои симметричные аналоги, «префигурации» (термин Вуда) в начальной части «Истории». Это Клеомен и Демарат. Клеомена объединяет с Павсанием, во-первых, мотив интриг среди союзников Спарты, а во-вторых, мотив безумия (как Павсаний мучился видениями и вызывал мертвых, мы знаем из Плутарха — «Кимон», 6); а за Павсанием и Клеоменом рисуется третий аналог — великий восточный безумец Камбис. Демарата (и, если угодно, Гиппия) объединяет с Фемистоклом мотив изгнания и советничества при враждебном царе, а за Фемистоклом и Демаратом рисуется еще один аналог — великий восточный изменник Гарпаг. Наконец, оба, и Павсаний и Фемистокл, имеют общий знаменатель еще в одной фигуре начальной части «Истории» — в Гистиее: с Павсанием Гистиея объединяет властолюбие как мотив его поступков, с Фемисток-

лом — двуличие как форма их осуществления. А кроме этой переклички с Павсанием и Фемистоклом, в образе Гистиея можно предположить и еще одну, более гадательную: с Амиртеем и Инаром, зачинщиками египетского восстания, которое привело к катастрофе афинского флота точно так же, как симметричное ему ионийское восстание, начатое Гистиеем, привело к нашествию 490 г. на Грецию. Думается, что возможность такого истолкования придает дополнительные оттенки двусмысленному образу Гистиея. Что касается третьего героя послесаламинского периода, Кимона, то его место в системе образных перекличек еще яснее: Кимон симметричен своему отцу Мильтиаду: как он — побеждает, как он — попадает в опалу, но успевает пережить ее и одержать новую победу.

Повторяем: обрисованная здесь картина — не более чем гипотеза. Это не реконструкция несохранившегося текста, а реконструкция невоплощенного замысла. При изучении литературы нового времени такие проблемы не редкость, но филолог-классик с ними обычно не сталкивается. Единственная аналогия, которую можно вспомнить, — это «Фарсалия» Лукана, заведомо недописанная вещь, от которой сохранились 10 книг, обрывающихся на полуэпизоде, а задумано было, как предполагается, 12 книг, кончающихся смертью Катона Утического. Мы лишь хотели показать, насколько (как кажется) яснее раскрывается и идейное, и художественное содержание элементов произведения, если их рассматривать в структуре целого. Геродот, насколько известно, был первым греческим прозаиком, сочинившим цельное произведение такого большого объема. Единственным его образцом при работе над таким объемом был эпос, и он работал, строя свое целое из эпизодов-логосов, как эпический поэт из эпизодов-рапсодий, выстраивая каждый эпизод и все произведение в целом по принципам симметрии со сложной системой параллелизмов, пропорций и перекличек. В Геродоте мы видим как бы Гомера за работой. Это — общая черта их архаического стиля. Более же детальный анализ сходств и различий симметрии Гомера и симметрии Геродота потребует, конечно, специального исследования.

ТОПИКА И КОМПОЗИЦИЯ ГИМНОВ ГОРАЦИЯ[1]

1. Гимны Горация — это группа стихотворений, рассеянных среди ста с лишним од горациевского собрания сочинений и выделяющихся по наличию общего признака — обращения к богу или к богам в начале или (реже) в ином месте стихотворения. К ним относятся следующие 25 стихотворений разного объема:

длиной в 2 строфы: I, 30 к Венере (призывание к Гликере), III, 22 к Диане:
в 3 строфы: I, 26 к Музе (об Элии Ламии), III, 26 к Венере (призывание против Хлои);
в 4 строфы: I, 18 к Вакху (и Вару), I, 19 к Венере (и слугам, о Гликере), I, 21 к хору, воспевающему Диану и Аполлона, I, 32 к лире, III, 13 к ключу Бандузии, III, 18 к Фавну, III, 30 к Мельпомене («Памятник»);
в 5 строф: I, 10 к Меркурию, I, 31 к Аполлону (с просьбой), III, 25 к Вакху (о вдохновении);
в 6 строф: III, 21 к амфоре (о Корвине), IV, 3 к Мельпомене (с благодарностью);
в 8 строф: II, 19 к Вакху (среди скал);
в 10 строф: I, 35 к Фортуне, IV, 1 к Венере (о Павле Максиме);
в 11 строф: IV, 6 к Аполлону (с благодарностью);
в 13 строф: I, 2 к Меркурию-Августу, III, 11 к Меркурию и лире;
в 15 строф: I, 12 к Клио;
в 19 строф: Столетний гимн к Аполлону и Диане;
и наконец, в 20 строф: III, 4 к Каллиопе.

Эти оговорки об объеме необходимы потому, что композиция гимнов, разумеется, сильно разнится в зависимости от того, укладывается гимн в малое стихотворение или в большое. Средний объем гимна — 7,5 строф; наиболее частая длина — 4—5 строф; это в точности соответствует средним показателям по всей лирике Горация.

Выделение гимнов среди стихотворений Горация представляется оправданным вот почему. Композиция стихотворений Горация, как известно, очень прихотлива и, несмотря на давние усилия филологов, до сих пор не сведена к сколько-нибудь убедительной схематике. Композиция — это те относительно устойчивые закономерности построения произведений, которые (пусть неосознанно) ощущаются читателями и слушателями, и они, воспринимая новые тексты, воспринимают их на фоне этих закономерностей. Подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий встретить на таком-то месте напряжение эмо-

ции, а на таком-то — обращение к богу становится важным элементом художественного эффекта. Именно эти закономерности строения од Горация, делавшие их содержание на каждом очередном шагу отчасти предсказуемым, а отчасти непредсказуемым для античного читателя, до сих пор и ускользали от исследователей. В композиции Горация выделялись и симметрические конструкции, и трехчастное членение, и обрамляющее построение, и последовательности строфических блоков, тематически замкнутых; но каждый подход обнаруживал несколько выразительных примеров искомого рода, а затем начинались очевидные натяжки.

Гимны выделяются среди од Горация благодаря тому, что здесь мы можем априори предполагать некоторый комплекс композиционных читательских ожиданий. Гимн — жанр древний, обрядового происхождения: это песня, сопровождавшая религиозные действия, целью которых было заручиться присутствием и содействием богов. Отсюда — устойчивые три-четыре части, содержащиеся во всяком гимне, не только античном, но и в гимнах иных культур. Это, во-первых, обращение с именованием и призыванием; во-вторых, прославление божества — статическая часть с перечнем признаков его величия и эпическая часть с описанием какого-нибудь или каких-нибудь подвигов, в которых проявилось это величие; в-третьих, оперативная часть — молитва с просьбой не оставлять поющих благосклонностью. Если при обряде исполнялось не одно, а несколько песнопений, то начальное могло сосредоточиться на первой части гимна, призывании, а заключительное — на последней части, молитве о благосклонности.

Подлинные гимны, сопровождавшие обряды греческих и римских молебствий, за редкими исключениями (вроде салийской или арвальской песни, своей архаичностью привлекших внимание Варрона и других римских историков) до нас не дошли: они не воспринимались древними как художественная словесность. То, что нам известно из античных гимнов, — это литературные имитации, сплошь и рядом никогда не певшиеся, а предназначенные по большей части лишь для чтения и декламации. История этих литературных имитаций разветвляется на две традиции. Первая — это вначале лирика Алкея, Пиндара, Вакхилида и подобных им поэтов, отчасти еще писавших гимны на заказ для реальных богослужений, а потом — это хоры из аттических трагедий, построенные как гимны уже не по реальному, а по сюжетному поводу. Вторая — это гексаметрические стихотворения во славу богов, начиная с так называемых «Гомеровых гимнов», а затем продолженные гимнами Каллимаха, орфиков, Клеанфа и др. К этой второй традиции примыкают отголоски гимнов в эллинистических эпиграммах: эпиграммы посвятительного характера («этот алтарь или этот треножник посвятил такой-то такому-то богу ради того-то и того-то») легко обрастали и обращениями, и прославлениями, и молениями к божеству, сочинявшимися

но образцу гимнов. Лирика Горация в целом возникла на скрещении двух поэтических традиций как подражание одновременно двум несхожим образцам: во-первых, архаической лирике Алкея и (меньше) Пиндара и, во-вторых, эллинистическим эпиграммам. Точно так же и в гимнах Горация сочетаются элементы той и другой традиции, к сожалению плохо для нас уследимые.

Любопытно, что античная литературная теория оставляла гимническую поэзию без всякого внимания: для нее это область культа, а не литературы. Первая известная нам попытка систематизации гимнов находится в сочинении очень позднем (III—IV в. н. э.) и посвященном не поэтике, а риторике: ритор Менандр в своем трактате о торжественном красноречии (IX, 129 W), рассматривая гимны как частный случай похвальных речей, различает среди них гимны «призывательные», «молитвенные», «отмаливающие» (по преимущественной разработке начальной или конечной части), «мифические», «генеалогические», «физические», «вымышленные» (по содержанию центральной части — прославляется ли бог эпическим мифом, генеалогией, физической аллегорией, или же он представляет собой нетрадиционное божество-олицетворение, вроде Добродетели), а также «напутственные» и «смешанные». Видно, во-первых, насколько эта классификация сбивчива и явно представляет собой плод поздней кабинетной мысли, и характерно, во-вторых, что и для такой классификации античным теоретикам потребовался взгляд на предмет со стороны — из области прозы.

Как бы то ни было, мы можем исходить из того, что основное трехчастное членение гимна ощущалось античными читателями и слушателями и определяло их композиционные ожидания: уловив в начале лирического произведения обращение к божеству, читатель уже предполагал встретить в дальнейшем и прославление божества (статическое, описательное, или эпическое, повествовательное), и молитву к божеству. Каким образом Гораций откликался на эти ожидания, какие из них удовлетворял чаще или реже и в какой последовательности (вырабатывая у читателя тем самым систему ожиданий, рассчитанную уже не на «гимн» вообще, а на «гимн горациевского типа» в частности), — ответ на эти вопросы есть главная цель нашей статьи. «Каким образом откликался» — это значит, что мы должны наметить круг образов и мотивов, более или менее устойчиво повторяющихся в этих частях гимна (или ответвляющихся от них). «В какой последовательности откликался» — это значит, что мы должны наметить излюбленные типы переходов Горация от мотива к мотиву, от мысли к мысли и от фразы к фразе. Первая задача — это как бы образный репертуар (топика) гимнической лирики Горация, вторая — как бы ее образная композиция в собственном смысле этого слова.

2. Образный репертуар гимнов Горация, естественно, начинается с обращений — с галереи божеств-адресатов. К обращениям примыкают

прославления — статические или повествовательные. Эти прославления сравнительно легко предсказуемы: читателю довольно упоминания имени Венеры, чтобы представить себе, какие эпитеты к ней будут приложены или какие мифы напомнены. Степень пространности этих прославлений определяется в конечном счете объемом оды.

Из 25 гимнических од Горация четыре оды обращены к Венере; три оды к Вакху; пять од к Музам (одна к Музе без уточнения, две к Мельпомене, одна к Клио, одна к Каллиопе); две к Аполлону, одна к Диане, две к Аполлону и Диане вместе; две к Меркурию, одна к Меркурию и лире, одна к лире отдельно; одна к Фортуне; одна к Фавну; одна к Бандузийскому источнику; одна к амфоре, из которой поэт угощает друга. Таким образом, три четверти всех од связаны с божествами любви, вина и песен: это тематический комплекс, сложившийся еще в греческой монодической мелике и унаследованный от нее римской поэзией.

Оды к Венере прославляют ее следующим образом. 2-строфная **I, 30** (именование богини — в первой же строке) — прославление только статическое: «о... царица Книда и Пафоса», «тебя сопровождают Амур, Грации, Юность и Меркурий». 3-строфная **III, 26** (именование богини — только в последней строфе; кроме этого, во 2-й строфе — дополнительное обращение к прислужникам) — прославление: «о, держательница Кипра и Мемфиса...».4-строфная **I, 19** (именование — в 1-й строке, «жестокая матерь страстей...», и потом в 3-й строфе, но оба раза без обращения в узком смысле слова, без звательного падежа; кроме этого, в 4-й строфе — дополнительное обращение к прислужникам) — прославления в собственном смысле слова нет, только рудиментарное «обрушась на меня, Венера покинула свой Кипр...». Поэтому, строго говоря, это стихотворение может считаться не гимном, а лишь описанием гимнической ситуации. 10-строфная **IV, 1** (именование — в 1-й строке, дополнительное обращение к возлюбленному Лигурину — в предпоследней строфе) — прославлением является только автореминисценция «жестокая матерь страстей...».

Оды к Вакху таковы. 4-строфная **I, 18** (обращения: мимоходное, рядом с Венерой — во 2-й строфе; основное — в 3-й строфе; кроме этого, в 1-й строке — дополнительное обращение к Вару): здесь статическое прославление — упоминание атрибутов («дикие бубны и берекинфский рог») и свиты (Себялюбие, Тщеславие, Неверность), а эпическое прославление — упоминание битвы лапифов с кентаврами и расправы Вакха с фракийцами. Все эти прославительные мотивы включены в стихотворение не прямо («ты, который...»), а более косвенно: подробнее об этом — ниже. 5-строфная, **III, 25** (именование — в 1-й строке и потом обращения в 4-й и 5-й строфах) — прославление статическое: «о, властный над наядами и вакханками, которые...». 8-строфная **II, 19** (именование — в 1-й строке, повторяется в обращении во 2-й строфе) — прославление как статическое («ты заставляешь реки течь вином, изгибаешь реки и

море...», «ты хорош и в мире и на войне»), так и эпическое (расправа с Пенфеем и Ликургом, гигантомахия, нисхождение в аид). Прославляющие характеристики того и другого рода чередуются в рассчитанном ритме, о котором речь будет ниже.

Оды к Музам таковы. 3-строфная, **I, 26** к «Пимплее» (именование — только в последней строфе, в конце длинной фразы, т. е. нарочито оттянутое) — прославление статическое, занимающее почти треть маленькой оды: «ты, ликующая о неприкасаемых источниках... без тебя мои чествования — ничто». 4-строфная **III, 30** к Мельпомене (знаменитый «Памятник»; обращение — лишь в последней фразе, именование — лишь в последней строке) — славословия Музе нет совсем. 6-строфная **IV, 3** к Мельпомене же (именование в 1-й строке, обращение повторено в предпоследней строфе) — прославление статическое: «ты, строящая сладкий шум лиры, ты, способная рыбам подарить лебединый клик...» Построение оды таково, что допускает мысль и об эпическом прославлении Музы — как бы «твой подвиг — то, что я стал знаменитым поэтом». 20-строфная **III, 4** к Каллиопе, по содержанию и по включению личной темы очень сходная с предыдущей (обращение с именованием к Каллиопе — в 1-й строке, к Музам в целом — в 6-й строфе): прославление статическое — «вы оберегаете меня», «вы оберегаете Августа в его трудах»; прославление эпическое — «ваши голубки совершили чудо надо мною, младенцем», «[вы были с Юпитером, а не с Гигантами, и потому] бунт Гигантов был сокрушен». Первый из этих эпизодов так же тесно связан с предыдущим статическим славословием, как и в оде IV, 3, второй — косвеннее (Юпитер лишь уподоблен Августу, промежуточное звено о месте Муз при Юпитере пропущено). 15-строфная **I, 12** к Клио (обращение с именованием в 1-й строфе; далее дополнительные обращения, попутные, как в оде I, 18: «тебя, Вакх, тебя, Диана, тебя, Феб», и более композиционно развернутое: «ты, Юпитер, опекай Августа») — прославления нет, все внимание поэта сдвинуто с вдохновительницы песни на предмет песни.

Ода к Аполлону, 5-строфная **I, 31** (именование без обращения: «чего просит певец у Аполлона?» — в 1-й строке и с обращением: «Даруй же, сын Латоны...» — в последней строфе), никакого прославления — ни статического, ни эпического — не содержит; этим она напоминает оду к Венере I, 19, где тоже обращение подменено сторонней точкой зрения. Вторая ода к Аполлону, благодарственная 11-строфная **IV, 6** (именование в обращении — дважды в первой, бесконечно затянувшейся фразе, в 1-й строке перифрастическое и в 7-й строфе прямое; далее, в 8-й строфе, — дополнительное обращение к хору юношей и девушек), наоборот, пространна именно за счет прославления, отчасти статического: «лирник, наставник Музы, омывающий кудри потоком Ксанфа...», — главным же образом эпического: «давший почувствовать свой суд Нибидам, Титию, Ахиллу...» — и затем огромное восхваление Ахиллу,

косвенно восхваляющее и его победителя. Ода к Диане, 2-строфная **III, 22** (перифрастическое именование в 1-й строке), содержит лишь статическое прославление на целую половину маленькой оды: «трехликая богиня, блюстительница гор и дубрав, оберегательница рождающих». Ода к Аполлону и Диане вместе, 4-строфная **I, 21**, замаскирована под обращение к хору, поющему гимн, т. е. гимн дается как бы не прямо, а в пересказе (и обращение к хору, и именование божеств — в первой же строфе), но статическое славословие сохранено полностью: Артемида — «радующаяся потокам и дубравам на Альгиде, Эриманфе, Краге», Аполлон — «<любящий> Темпейскую долину и Делос, прекрасный колчаном и лирой». Наконец, вторая ода к Аполлону и Диане вместе — это знаменитый 19-строфный **Столетний гимн** (именования в обращении — в 1-й строке, и потом несколько повторений) — из-за обширности, важности и необходимой для публичного песнопения общедоступности он опирается на несколько обращений: к Аполлону и Диане вместе — в 1-й строфе, по отдельности — в 3-й и в 4-й строфах, опять вместе — в 9-й строфе; а затем уже не в виде обращений, а в третьем лице Аполлон называется в 16—17-й строфах, Диана — в 18-й строфе, оба они — в последней, 19-й строфе: конец оды зеркальным отражением подытоживает ее начало. Эти обращения сопровождаются обычными статическими прославлениями: Аполлон «являет и скрывает день», «блещет луком», «призван быть над Музами», «исцеляет в недугах», Диана — «царица звезд», «помогает рождающим», «внемлет с Алгида и Авентина» — и одним, после второго двойного обращения, эпическим прославлением: «если это вы направили Энея с троянцами на этрусский берег...».

Ода к Меркурию, 5-строфная, **I, 1** (именование с обращением в 1-й строке), целиком состоит из прославления: в начале и конце — статического («наставник людей, вестник богов, творец лиры, ловкий похитчик... низводитель душ в преисподнюю»), в середине же — эпического (украл быков и лук у Аполлона, провел Приама в ахейский стан). Другая ода к Меркурию, отождествленному с Августом, 13-строфная **I, 2**, построена совершенно иначе (именование — только в 11-й строфе!): после долгого вступления о бедствиях римского народа начинается серия обращений («ты ли спасешь нас, Аполлон? Венера? Марс? Меркурий?»), за первыми именами следуют краткие описания (Аполлон «с сияющими плечами», Венера «в сопровождении Страсти и Смеха», Марс, «любящий битвы»), а о Меркурии после этого не говорится уже ничего описательного, а следует сразу молитвенная часть. Ода к Меркурию и лире, тоже 13-строфная **III, 11** (именование с обращением в 1-й строфе), быстро забывает о Меркурии, а о лире предлагает прославление статическое, плавно переходящее в эпическое: «ты ведешь за собой и зверей и деревья, ты вносишь мир даже в загробное царство, даже мученицам-Данаидам», — и далее следует пересказ мифа о Данаидах, согласованный с молитвенной частью гимна, о которой речь будет дальше. Ода к

одной только лире, 4-строфная **I, 32** (именование в обращении в конце 1-й строфы, после заметной оттяжки; второе обращение — в последней строфе), содержит статическое прославление — «краса Феба, любезная пирам Юпитера...», и эпическое прославление, не совсем обычное, но вполне аналогичное прославлениям богов — «на тебе когда-то играл Алкей, певший и Вакха, и Муз, и Венеру».

Ода к Фортуне, 10-строфная **I, 35** (именование в 1-й строке, перифрастическое), семь из десяти строф посвящает прославлению богини (только статическому): «ты царствуешь в Антийском храме, ты властна над людскими судьбами, тебя боится бедный и знатный, римлянин и варвар, твои спутники — Неизбежность, Верность, Надежда». Ода к Фавну, 4-строфная **III, 18** (именование в 1-й строке), наоборот, сокращает прославление до предела — до трех слов: «любовник беглянок-нимф». Ода к Бандузийскому источнику, 4-строфная **III, 13** (именование в 1-й строке), вся состоит из описания ручья и описания жертвоприношения над ним, и они воспринимаются как прославление, хотя в концовке Гораций и говорит, что настоящее прославление еще впереди: «источник, блещущий ярче стекла, не касаемый Псом... всем дающий прохладу... говорливо бьющий из-под скалы». Наконец, ода к амфоре, 6-строфная **III, 21** (именование в 1-й строфе, но лишь в конце ее, с оттяжкой, как в I, 32), на целую половину состоит из прославления (статического), подчеркнуто имитирующего прославление богов: «ты смиряешь суровых, раскрываешь тайны, придаешь бодрости робким и силы убогим», «твои спутники — Вакх, Венера и Грации». Выявление гимнического плана этого стихотворения, как известно, послужило исходным пунктом для книги Э. Нордена «Неведомый бог» — широкого культурно-исторического исследования о поэтике религиозного языка.

Сводя воедино сделанные наблюдения над обращением и прославлением божества в одах, получаем такую картину.

Именование божества-адресата появляется в 1-й строке в 16 одах (из 25), в 1-й строфе в трех одах, в большем отдалении от начала — в шести одах, пропорция 7 : 1 : 2. Таким образом, Гораций спешит как можно скорее назвать адресата оды и тем самым определить ее как гимн. До самой последней строфы оттягивается обращение лишь в двух одах, I, 26 и III, 30, обе к Музам и обе короткие (в 3 и 4 строфы, при средней длине гимна в 7,5 строф), т. е. и тут оттяжка невелика. Это стремление вынести обращение вперед, казалось бы, естественно, но для Горация это не совсем так. В остальных одах, обращенных не к богам, а к лицам (Меценату, Поллиону и т. д.) и предметам (кораблю-государству, рухнувшему дереву и т. д.), — если отбросить оды к коллективным адресатам, как III, 2, к безымянным адресатам, как II, 15, и вовсе без адресатов, как I, 34, то таких од в четырех книгах останется 62, — пропорция именований в 1-й строке, в 1-й строфе и в последующих строфах оказывается совсем иной, 3 : 3 : 4, — здесь Гораций, наоборот, оттягивает

обращение подальше от начала, подчеркивая (и не без оснований), что главное для него — содержание оды, а адресат — лишь более или менее случайный для нее повод. Таким образом, появление именования в начале — это прежде всего сигнал, что перед нами — гимн, и установка на ожидание дальнейших элементов гимна — прославления и молитвы.

Дополнительное обращение появляется в гимнических одах 8 раз: 4 раза оно предшествует основному обращению к божеству (III, 26 к прислужникам; I, 21 к хору; I, 18 к Вару; I, 2 к другим богам, кроме Меркурия) и 4 раза оно появляется после основного обращения (I, 19 к прислужникам; IV, 6 к хору; IV, 1 к Лигурину; I, 12 к Юпитеру). Адресаты обращений в первых четырех одах и в последних четырех одах, как мы видим, очень схожи по своим отношениям к главному божеству, но пространность этих обращений очень различна. Средняя длина од с дополнительным обращением, предшествующим главному, — 6 строф, т. е. немного меньше средней длины гимна в 7,5 строф: Гораций не затягивает вступительную часть и спешит по возможности скорее добраться до именования основного адресата. Средняя длина од с дополнительным обращением после главного — 10 строф, т. е. заметно больше средней длины гимна: Гораций пользуется дополнительным обращением для того, чтобы поддержать затянувшуюся заключительную часть гимна.

Уклонение от прямого (звательного) обращения к божеству встречается трижды. Один раз гимн пересказывается целиком в обращении к хору (I, 21: «пойте Аполлона, такого-то и такого-то, и Диану, такую-то и такую-то»), два раза — только его начальная, дооперативная часть (в риторическом вопросе, I, 31: «О чем молит Аполлона поэт? не о том-то и том-то...»; в повествовательном предложении, I, 19: «Венера с ее свитою вновь велит мне любить...»), а последующая просьба сохраняет свой вид (к богу, I, 31: «...даруй же мне, Аполлон...»; к прислужникам, I, 19: «...приготовьте же приношения для Венеры»). Эти примеры по малочисленности обобщению не поддаются.

В статическом прославлении божества встречаются такие мотивы: 13 раз — власть божества («Венера, владычица Страстей», «Диана, вспомогательница рожениц», «Вакх, сильный и в мире и на войне», «Музы, хранящие Цезаря»...), 10 раз — спутники божества (за Фортуной следуют Неизбежность, Верность и Надежда, за Венерой — то Амур, Грации, Юность и Меркурий, то Вакх и Вольность, за Вакхом — Себялюбие, Тщеславие и Неверность, а о лире сказано, что она угодна Юпитеру), 7 раз — место почитания божества (для Венеры — Книд, Пафос и пр., для Аполлона — Темпейская долина, Делос и Ксанф, для Дианы — Альгид, Эриманф и Краг в более «греческой», Альгид и Авентин в более «римской» оде), 6 раз — атрибуты божества (Аполлон с сияющими плечами, с колчаном и лирой, Вакх с бубнами и берекинфским рогом и пр.). Иными словами, для Горация на первом месте — отношение божества к людям и приро-

де, на втором — отношение к другим божествам, на третьем — место его в пространстве и лишь на четвертом — собственный его облик: поэт воспринимает божество не столько наглядно, сколько умственно, зрительная ощутимость — не главная его забота. И это несмотря на то, что в ином материале, в изображении природы и быта, Гораций заслуженно стяжал славу мастера наглядности: в наших одах свидетельство этому — стихотворение о ключе Бандузии, III, 13. Видимо, гимн как жанр требовал от него большей отвлеченности.

В общей сложности эти четыре категории мотивов появляются в одах, таким образом, 36 раз, т. е. в среднем по полтора раза на оду. На самом деле они распределяются весьма неравномерно: мы отмечали некоторые оды, в которых статическое славословие занимало половину и более места, и в то же время пять од остались совсем без статического прославления. Это «Памятник», III, 30, где само имя Музы-адресата появляется лишь в последнем стихе; обращение к Бандузийскому ключу, III, 13, где прославление отложено в обещание и заменено описанием; ода о молитве к Аполлону, I, 31, с ее уклонением от прямого обращения к божеству; оды I, 12 к Клио («какого бога прославить?..») и I, 2 к Меркурию-Августу («какому богу молиться?..»), в которых славословие смещается с основного адресата на попутно упоминаемых.

Эпическое прославление божества встречается только в 9 одах (около трети от общего числа). Средняя длина этих од — 10 строф (вместо обычных 7,5): видно, как за счет этих повествовательных отступлений разбухает стихотворение. Тематика эпических прославлений сравнительно однородна: более половины случаев, 5 из 9, — это картины битв: кентавромахия в оде I, 18 к Вару и Вакху, гигантомахия (и другие расправы) в оде II, 19 к тому же Вакху, гигантомахия же в оде III, 4 к Каллиопе, подвиги Ахилла в оде IV, 6 к Аполлону, судьба Энея в Столетнем гимне. Мифы мирного содержания пересказываются только в оде к Меркурию I, 10; воедино сводятся военные и мирные сюжеты в оде к лире (I, 32), на которой Алкей в дни войны пел вино и любовь. В оде к Меркурию и лире, III, 11, нет войны, но есть мужеубийство Данаид и казнь их в аиде; аидом же кончается ода II, 19 к Вакху, — видимо, эта картина загробного успокоения казалась Горацию естественной в заключении стихотворения. Наконец, в двух одах к Музам, как сказано, подвигом, совершенным ими, оказывается судьба самого поэта — чудо с горлинками во младенчестве (в III, 4) и слава лучшего римского стихотворца в зрелости (в IV, 3). Воинственные темы, таким образом, преобладают: эпические отступления служат Горацию прежде всего для того, чтобы оттенить контрастом гармонически спокойный гимнический мир. Но пользуется он этим нечасто: если у Пиндара почти каждое славословие кажется торжеством после только что одержанной победы (что вполне естественно в одах по случаю олимпийских и прочих удач), то у Горация кажется, что всякая борьба осталась в далеком прошлом и мир стоит спокоен и величав.

Таково развертывание первых двух обязательных элементов гимна — обращения и прославления. Несколько иной характер имеет развертывание третьего обязательного элемента — оперативной части, молитвы.

3. Молитва — наименее предсказуемая часть гимна. По обращению еще можно предугадать прославление (если Аполлон — то «вещатель», «властный над недугами», «вождь Муз», «делосец и дельфиец», «прекрасный луком и лирою», «победитель Пифона»; интересно, что из этих общих мест у Горация, как мы видели, представлены далеко не все), но предугадать молитву почти невозможно. Гораций просит у Аполлона покойного достатка (I, 31), помощи своей Музе (IV, 6), спасения Риму (I, 21), процветания Риму (Столетний гимн), а мог бы с той же композиционной естественностью просить и многого другого. Предугадать молитву становится возможно лишь в том случае, если автор заранее намечает ситуацию, в которой следует представлять себе исполнение гимна. Так, в Столетнем гимне, где с самого начала заявлено, что этот гимн Аполлону и Диане исполняется на публичном празднестве двумя хорами от имени всего римского народа, заключительная молитва о процветании Рима легко предсказуема, а в оде I, 21, где тоже сказано, что гимн поется двумя хорами, но не сказано, по какому случаю, подобная же молитва кажется более неожиданной.

Исходные ситуации исполнения гимнов у Горация сравнительно немногочисленны. Главных типов — два, и они различаются довольно четко: это частное жертвоприношение и общественный обряд. Частное жертвоприношение (или посвящение) служит фоном в 7 одах: I, 30 к Венере (2 строфы), к Диане III, 22 (2 строфы), к Венере о Хлое III, 26 (3 строфы), к Венере о Гликере I, 19 (4 строфы), к Фавну III, 18 (4 строфы), к ключу Бандузии III, 13 (4 строфы), к Аполлону I, 31 (5 строф); средняя длина такой оды 3,5 строфы, вдвое короче средней длины горациевского гимна в целом. Общественный обряд (вероятно, тоже с жертвоприношением, но это не подчеркнуто) служит фоном в 5 или 6 одах: прежде всего, конечно, это Столетний гимн (19 строф), затем уже упоминавшийся гимн I, 21 к тем же Аполлону и Диане (4 строфы); с меньшей уверенностью — I, 2 к Меркурию-Августу и I, 35 к Фортуне (13 и 10 строф), обе от лица коллективного «мы»; с еще меньшей уверенностью — I, 12 к Клио (15 строф), без коллективного «мы», но с таким пиндарическим зачином «Какого воспеть мужа, героя, бога?..» (от знаменитой 2-й Олимпийской оды), что фикция публичного исполнения кажется подразумевающейся сама собой; наконец, ода I, 32 к лире (4 строфы) тоже окажется публичной, если первое слово ее читать (за большинством издателей) не poscimus, а poscimur. Средняя длина такой оды 11—12 строф, в полтора раза длиннее средней длины горациевского гимна в целом и втрое длиннее гимна, опирающегося на ситуацию частного жертвопри-

ношения, — противоположность, несомненно осознанная Горацием. Ситуация застолья служит фоном од I, 8 к Вару и Вакху и III, 21 к амфоре (с темой дружбы). Совсем отсутствует внешняя ситуация в 10 одах, но в большинстве их присутствует хотя бы психологическая ситуация: I, 10 к Меркурию (фона нет), III, 11 к Меркурию и лире (с темой любви), I, 26 к Музе об Элии Ламии (с темой дружбы), IV, 1 к Венере о Павле Максиме и Лигурине (с темой и любви и дружбы); психологическая ситуация неожиданного вдохновения лежит в основе од к Вакху II, 19 и III, 25, психологическая ситуация благодарности богам — в основе од к Аполлону и Музам IV, 6; IV, 3; III, 30; III, 4 (в последней, к Каллиопе, присутствует и тема вдохновения).

Попробуем проследить, как обозначается в наших одах гимническая ситуация, как соотносится она с молитвенной частью и какими расширяется факультативными мотивами.

Из семи од, исходящих из ситуации частного жертвоприношения, простейшая — 2-строфная **III, 22** к Диане: «да будет твоею эта вставшая над моей усадьбою сосна» (начало 2-й строфы, сразу после обращения) — к этому сводится все содержание оперативной части, здесь даже нет никакой просьбы, только ситуация. Назовем это молитвенной частью по формуле *«прими»*.

Другая 2-строфная ода, **I, 30** к Венере, умоляет: «перенесись в благолепный дом Гликеры, призывающей тебя обильным фимиамом» (конец 1-й строфы, сразу после обращения) — ситуация и просьба совмещены в одной фразе, вся просьба сводится к *«приди»*. За этим могло бы следовать, например, «Гликера ждет тебя затем, чтобы...», но этого не происходит, и призывание сливается с оперативной частью. К такому же «приди» сводится молитвенная часть 4-строфной оды **I, 19** к той же Венере: психологическая ситуация обозначена в первой же фразе: «Свирепая матерь Страстей, и Вакх, и веселая Вольность приказывают мне вновь предать душу конченной было любви»; бытовая ситуация — в последней фразе (4-я строфа): «Здесь, отроки, возложите мне живой дерн, ветви, ладан и вино, чтобы от этих жертв Венера пришла добрее».

Точно так же начинается, но более конкретной просьбой кончается — не «приди», а *«накажи»* — третья, 3-строфная ода к Венере, **III, 26**: сперва психологическая ситуация (1-я строфа): «я славно ратоборствовал в любви»; затем бытовая ситуация (2-я строфа): «теперь посвящаю свое оружие Венере — несите же сюда факелы и прочее»; и наконец, молитва (3-я строфа): «а ты, богиня, за это хоть раз коснись бичом надменной Хлои». Подобной же молитвой начинается еще одна ода, с той же психологической ситуацией, но без уточнения бытовой ситуации, без жертвоприношения, — 13-строфная **III, 11** к Меркурию и лире: в первой же фразе (2-я строфа) говорится: «спой песни, к которым Лида преклонила бы упрямый слух», — и дальше описывается Лида, которая «боится прикосновения», а дальнейшая часть оды подводит и к теме

этой назидательной песни — к мифу о Данаидах. Здесь, таким образом, перед нами не «приди» и не «накажи», а *«спой и убеди»*. Наконец, еще одна ода — тоже без уточнения бытовой ситуации, без жертвоприношения — копирует психологическую ситуацию III, 26 еще точнее, но более напряженно: точность в том, что в начале произносится отречение от любви, а в конце оказывается, что любовь еще жива (как в словах «хоть раз коснись бичом надменной Хлои»), а напряженность в том, что Венере говорится не «приди», а прямо *«уходи»*. Это 10-строфная ода **IV, 1** к Венере и Лигурину: психологическая ситуация в первой же строке («Ты, Венера, вновь вздымаешь давно замиренные войны?..»), затем просьбы («пощади, молю... перестал клонить... уходи, куда зовут тебя льстивые мольбы юношей»), а затем развиваются дополнительные мотивы — во-первых, похвала другу («лучше тебе сойти пировать в дом Павла Максима»), во-вторых, описание праздника («он почтит тебя статуей, фимиамом, песнями и плясками» — это как бы замена отсутствующей в начале темы жертвоприношения), и наконец, в-третьих, неожиданным дополнением (последние 2 строфы) следует признание в любви к даже не упоминавшемуся до этого Лигурину: «Но почему, увы, почему, Лигурин, катится у меня слеза...».

Оды к Фавну, **III, 18**, и к Аполлону, I, 31, развивают другие дополнительные мотивы. Оперативная часть в 4-строфной оде к Фавну сводится к просьбе *«храни»*, формулируемой в первой же фразе (1-я строфа): «Фавн, любовник беглянок-нимф, кроток приходи и уходи по моим межам и солнечным лугам, благосклонный к малым сосункам, ежели недаром падают для тебя жертвы» и т. д. (сперва молитва, потом ситуация, как в III, 11). Эта фраза, занимающая две строфы, могла бы составлять собой всю оду, как в III, 22, и ощущения оборванности бы не было; и за таким началом могла бы следовать конкретизация любого его элемента: статического описания («у тебя такие-то нравы...»), эпического описания («ты когда-то делал то-то...»), просьбы («пусть ни мор, ни хищники не губят моих стад...»), но Гораций предпочитает конкретизировать как раз нестандартную и уже достаточно развернутую часть вступления — ситуацию, описание жертвы (ср. IV, 1): «Когда вновь настают в твою честь декабрьские ноны, сельщина празднует свой отдых в лугах...» и т. д., описание сельского праздника, занимающее тоже две строфы. Оперативная часть в 5-строфной оде к Аполлону, **I, 31**, сводится к просьбе *«даруй»*. Ситуация молитвы дана в первой же строке: «О чем певец просит Аполлона в новоосвященном храме?..», но содержание молитвы оттянуто до последней, 5-й строфы: «Даруй жить тем, что есть, и в здравом уме дожить непостыдную старость, не чуждую лиры», а промежуток между началом и концом заполнен дополнительным мотивом, развивающим тему этой молитвы, «ничего лишнего!» (как в одах Венере дополнительным мотивом служит тоже развитие темы молитвы — описание любви).

Наконец, последняя из «од с жертвоприношением», 4-строфная **III, 13** к ключу Бандузии, совсем лишена молитвенной части: ситуация жертвоприношения обрисовывается в первой же строфе, тотчас после обращения («ты получишь завтра в дар козленка...»), следующая фраза развивает описание («ты желанную даешь прохладу» и т. д.), а заключительная содержит обещание песни («ты прославишься, когда я воспою твой дуб и твою скалу...»). Создается впечатление, что перед нами не молитва о будущих благах (как во всех прежде рассмотренных одах), а благодарность за прошлые и будущие блага: оттого молитва о действии божества и заменена обещанием собственного действия для божества. Психологическая ситуация («благодарность») оказывается важнее, чем внешняя («жертвоприношение»), и разрешается в концовочную формулу *«спою»*.

В этой оде мотив благодарности не выражен прямыми словами и лишь угадывается в логической связи предложений. Но от нее естествен переход к группе од к Аполлону и Музам, целиком исходящих из психологической ситуации *благодарности*.

Первая из «благодарственных» од, 6-строфная **IV, 3** к Мельпомене, также не содержит никакой молитвы, как и III, 13: начинается она отступлением с каталогом людских занятий (как в I, 31), психологическая ситуация обрисовывается только в 4-й строфе (описание достигнутого: «отпрыски Рима чтут меня меж любезными певцами»), а затем следует формулировка благодарности — опять-таки без прямых слов: только «что я жив и угоден, если угоден, — это от тебя». Вторая ода, 20-строфная **III, 4** к Каллиопе, также не содержит молитвы, но содержит хотя бы призывание — «приди»: ода начинается с просьбы «приди и спой» (зачем и о чем, не сказано), затем связующим переходом мелькает дополнительный мотив «я чувствую вдохновение» и затем следует уже знакомая нам автобиографическая часть, складывающаяся в описание психологической ситуации (картина достигнутого: «я ваш, Камены...»). Формулировки благодарности нет, ода заканчивается мифологической частью, тоже рассмотренной выше. Третья ода, 4-строфная **III, 30** к Мельпомене, вся состоит из описания психологической ситуации (картина достигнутого: «я воздвиг памятник. я буду возрастать в потомстве свежей славой...»), а последняя фраза содержит молитву *«подтверди благосклонность»*: «возгордись заслуженно, Мельпомена, и доброхотно обвей мои кудри дельфийским лавром». Четвертая ода, 11-строфная **IV, 6**, к Аполлону и хору, начинавшаяся (как мы видели) обращением к богу с длиннейшим вставным мифологическим прославлением, завершает его новой разновидностью той же молитвы «сохрани»: «обереги красу моей давнийской Музы» (7-я строфа). Затем эта молитва поясняется картиной психологической ситуации: «Феб даровал мне вдохновение, даровал искусство песни и званье поэта», а затем повторяется вновь, но уже в обращении к хору, певшему Столет-

ний гимн: «первые из девушек и знатные из юношей, сохраните лесбийский ритм по ударам моего пальца» (8—9-я строфы). В заключение же появляется еще один мотив, «возгордись», знакомый нам по III, 30, но здесь обращенный не к Музе, а к тому же хору: «уже замужем ты скажешь: в Столетний праздник вознесла я песнь, угодную богам, послушная ритмам поэта Горация» (последняя, 11-я строфа).

Мотив вдохновения, лишь мимоходом мелькнувший в оде IV, 4, становится основным в исходных ситуациях двух од к Вакху, II, 19 и III, 25. 8-строфная ода **II, 19** начинается быстро сменяющимися картинами сперва внешней ситуации: «я видел, как Вакх среди утесов учил песням» (1-я строфа), затем психологической ситуации: «эвоэ! дух трепещет, мятется и ликует», затем следует обращение-молитва: «смилуйся, о Либер!» (2-я строфа); но разработки она не получает, и вся остальная часть оды (шесть строф) вводится, как в бандузийской III, 13, по формуле «я спою» (о таких-то и таких-то деяниях Вакха). 5-строфная ода **III, 25** начинается теми же мотивами в обратном порядке: сперва психологическая ситуация: «куда ты влечешь меня, Вакх, полного тобою...», потом внешняя ситуация: «...между тем как я обдумываю вечную славу Цезарю?» (1—2-я строфы), а остальная часть оды вводится тоже по формуле «я спою» («воспою великое, несказанное...» — 2-я строфа, «им воспою ничтожного, смертного...» — 5-я строфа). Здесь перед нами впервые возникает политический мотив, песнь в честь Цезаря Августа, но разработки он почти не получает. Прямая связь между ситуацией «я чувствую вдохновение» и разрешением (суррогатом молитвы) «я спою» очевидна и естественна.

Переходное положение занимают три оды — I, 18; III, 21; I, 26. 4-строфная ода **I, 18** обращена к Вару и тому же Вакху: она начинается просьбой к Вару во славу вина: «не сажай, Вар, никакого дерева прежде священной лозы...» (1-я строфа), а кончается мольбой к Вакху со страхом перед вином: «сдержи свои дикие бубны и берекинфский рог...» (4-я строфа). В промежутке, на столкновении этих двух отношений к вину, возникает дополнительный мотив — «ничего лишнего!» («чтобы никто не переступал черту даров умеренного Либера... межу вожделениям меж грешным и безгрешным»). Внешняя ситуация произнесения оды не совсем ясна, но содержание оды относится к застолью, и представить эту оду застольной вполне возможно. Она — промежуточная между гимническими и застольными. 6-строфная ода **III, 21** к амфоре более недвусмысленно-застольна: она начинается по формуле «приди», объединяющей ситуацию и молитву (как в одах к Венере I, 30 и I, 19): «О благоверный сосуд... сойди по велению Корвина излить нам ленивое вино...» Дополнительный мотив развивается здесь из упоминания Корвина — это похвала другу («он проникнут Сократовыми беседами...»); тем самым ода оказывается на границе между гимническими, застольными и дружескими. 3-строфная ода **I, 26** к Музе об Элии Ламии

совсем не содержит описания внешней ситуации, а психологическая ситуация развита в дополнительный мотив «ничего лишнего!» («я, дружный с Музами, чужд тоски, страха и забот о дальних войнах»). Затем следует молитва: «Муза, прославь со своими сестрами моего Ламию!»; логическая связь этого зачина и разрешения остается непроясненной, и, может быть, это начальное отступление больше связано с прославляющей частью гимна («Музы, вы так прекрасны, что с вами не надобно ничего иного»), чем с оперативной. Похвала другу здесь развернута еще меньше, чем в предыдущей оде, однако упоминания о друге достаточно, чтобы ода воспринималась опять-таки как пограничная между гимническими и дружескими.

Ода, совершенно не содержащая ни прямых, ни косвенных указаний на ситуацию исполнения, в нашем корпусе, как сказано, только одна — **I, 10** к Меркурию, 5-строфная. Соответственно этому в ней нет и оперативной части — молитва заменена (уже знакомым нам образом) на формулу «спою о тебе»: «о Меркурий, речистый внук Атланта...» (1-я строфа), «я спою о тебе, вестник Юпитера и богов...» (2-я строфа), и далее — только прославление, статическое и эпическое, описанное выше.

Последняя группа од, как уже говорилось, — это те, которые исходят из ситуации общественного священнодействия. На пороге этой группы — 4-строфная ода **I, 32** к лире: начало ее в зависимости от вариантов рукописей может пониматься «нас просят... спой же <им>...» или «я прошу... спой <мне> латинскую песню, о лира моя...», а конец — «будь благополучна в ответ на уставное мое призывание!». Таким образом, молитвенная часть сводится к формулам «спой» (как в III, 11) и «будь благополучна» (с оттенком благодарности: «...если мы с тобою создали, забавляясь, что-то долговечное...» — как в благодарственном цикле); в промежутке, как мы видели выше, развертывается лишь обращение-славословие.

Все остальные оды этой группы содержат в оперативной части политические мотивы. 4-строфная ода **I, 21** начинается прямым упоминанием обрядовой ситуации — вспомогательным обращением к хору, воспевающему Аполлона и Диану, а кончается пересказом молитвы к Аполлону: «пусть по вашей мольбе он отвратит от Рима голод, мор и войну». 10-строфная ода **I, 35** к Фортуне не содержит прямых указаний на обрядовую ситуацию: она начинается, как мы видели, пространным прославлением этой «антийской богини», а молитвенная часть (строфы 8—10) имеет вид: «храни же Цезаря в его западном походе и римское юношество в восточном походе; перекуй наши притупившиеся мечи против внешних врагов»; в середину этой молитвенной части вставлен дополнительный мотив — бедствия братоубийственной гражданской войны (после которых и надобно перековывать мечи). 13-строфная ода **I, 2** к Меркурию-Августу обрисовывает обрядовую ситуацию лишь в середине, в 7-й строфе («к какому богу воззовет народ в час

крушения своей державы?»), а молитву излагает лишь в конце, в 11—13 строфах: «побудь с нами в облике Цезаря-мстителя и веди нас против внешних врагов!». Первая же половина оды представляет собой затянутое вступление, развивающее дополнительный мотив — опять-таки бедствия гражданской войны (в том числе и мечи, которые лучше бы точить не друг на друга, а на внешнего врага). В промежутке между указанием на ситуацию и формулировкой молитвы Гораций помещает беглые предварительные обращения к другим богам, кроме Меркурия: к Аполлону, Венере, Марсу. Этот же последний прием ложится в основу композиции следующей оды, 15-строфной **I, 12** к Клио: ситуация песнопения намечена с самого начала: «какого мужа, героя, бога хочешь ты прославить, Клио?» (об обрядовой ситуации, очевидно, можно говорить лишь условно: она не задана поэту, а свободно им выбирается), затем на протяжении основной части оды перечисляются боги, герои, древне-римские мужи и, наконец, наследники их доблестей — Цезарь Август и молодой Марцелл; и только в 13 строфе является молитвенное обращение к Юпитеру: «царствуй первым, а Цезарь пусть царствует и побеждает врагов вторым». Наконец, 19-строфный **Столетний гимн** к Аполлону и Диане, прямо рассчитанный на обрядовое исполнение, расчленяет свою молитвенную часть сообразно с обращениями к божествам-адресатам: «ты, Аполлон-Солнце, не увидь ничего более великого, чем Рим» (строфа 3-я); «ты, Диана-Илифия, взрасти Риму потомство» (строфа 5-я); «вы, Парки, спрядите Риму добрую судьбу» (строфа 7-я); «пусть земля, вода и воздух взрастят плоды» (строфа 8-я); «вы, Аполлон с Дианою, даруйте юным добрый прав, старым желанный покой, всем довольство, потомство и красу» (строфа 12-я); это центральная часть гимна, конец же его выдержан не в взволнованно-пожелательных, а в умиротворенно-утверждающих тонах: «Рим цветет, враги покорны, царят мир и обилие, и боги к нам благосклонны».

Сводя воедино сделанные наблюдения над развертыванием молитвенной части гимнов, получаем такую картину.

Гимническую ситуацию Гораций старается представить читателю как можно быстрее, чтобы облегчить восприятие гимна. Из 25 гимнов только в трех она опущена (I, 35 к Фортуне, I, 10 к Меркурию, I, 26 к Музе об Элии Ламии) и в двух неясна, но легко подразумевается (I, 18 и III, 21, застольные). Только в трех гимнах изображение ситуации оттянуто долгим вступлением (IV, 3 о людских занятиях; IV, 6 об Аполлоне; I, 2 о бедствиях римского народа); только в пяти молитвенная часть вынесена вперед, раньше ситуативной, да и то в таких случаях она обычно самая простая: «приди», «спой». Из 20 случаев, где гимническая ситуация обозначена, в 10 случаях она бытовая (жертвоприношение или иной обряд), в шести случаях психологическая (любовь, благодарность), в трех случаях указана сперва психологическая ситуация, потом бытовая (I, 19 и III, 26 к Венере, III, 25 к Вакху) и в одном случае — наоборот (II, 19

к Вакху). Таким образом, естественная последовательность мотивов для Горация: психологическая ситуация — бытовая ситуация — молитва (например, «я отлюбил свое — и вот приношу благодарственную жертву Венере — а она пусть за это не мучит меня больше или пусть накажет ту, которая меня мучила»). Иная последовательность воспринимается как инверсия.

Содержание молитвенной части очень разнообразно (не менее 16 вариантов), но оно более или менее соотносимо с образами богов-адресатов и с исходными гимническими ситуациями, а поэтому воспринимается подготовленно. Больше одного раза встречаются молитвы «приди» (4 раза), один раз — «прими» и суррогат молитвы «спою» (4 раза), один раз — «будь благополучна» (о лире): ожидание услуг от богов и готовность к услугам для богов находятся в идеальном равновесии. Среди услуг, ожидаемых от богов, в одах о себе следуют друг за другом такие мотивы: «пощади» (к Венере, к Вакху — 3 раза), «сохрани» (или «будь благ» — 2 раза, к Фавну и к Аполлону), «даруй» (1 раз — к Аполлону), «накажи» (1 раз — к Венере) — т. е. Гораций хочет, во-первых, избежать дурного, во-вторых, сохранить хорошее и, в-третьих, приумножить хорошее, а виновников плохого наказать. В одах не о себе, а о Риме последовательность несколько иная: «пощади Рим» — один раз, «сохрани Рим таким, как он есть» — три раза (в вариантах «побудь Цезарем», «храни Цезаря», «правь с Цезарем»), «даруйте Риму» — один раз: радость о том, что есть, еще больше перевешивает печаль о том, что было, и тоску о том, чего еще нет (несмотря на весь пафос оды I, 2 и на все призывания Столетнего гимна). Наконец, вместо молений о деле может появляться моление о слове — «спой» (к лире — 2 раза и 1 раз к Музе, «прославь»).

4. Мы рассмотрели расположение основных элементов в обеих частях гимнической оды — вступительной, с обращением и прославлением, и заключительной, с молитвой. Они переплетаются: в начало оды, рядом с обращением, охотно выносятся и обрисовка гимнической ситуации, подготавливающей молитву, и даже сама молитва — по крайней мере, в простейших формах типа «приди». В целом начало оды фиксировано тверже, конец — свободнее: из 25 гимнов 18 начинаются обращением и только 10 кончаются молитвой.

В середине оды молитвенные обращения обычно отсутствуют (исключение — Столетний гимн, расчлененный на ряд последовательных мелких частей, каждая из обращения и молитвы): появление молитвенной просьбы, таким образом, служит для читателя одним из сигналов конца оды. Однако к суррогатам молитвенных просьб — к обещаниям типа «спою» — это не относится: они легко (и даже преимущественно) возникают и в середине текста.

Основная, серединная часть оды заполняется статическим и (иногда) эпическим прославлением, а также дополнительными мотивами. Статическое прославление присутствует почти обязательно, хотя бы в рудиментарном виде; слабее всего оно представлено в Столетнем гимне, где главным для поэта было не прославление, а моление. Эпическое прославление если присутствует, то обычно вслед за статическим (как в I, 10 к Меркурию) или чередуясь с ним (как в II, 19 к Вакху). Дополнительные мотивы подсказываются именем божества и ситуацией: они сближают некоторые гимны с одами любовными (III, 26; IV, 1; I, 19; III, 11), дружескими (I, 26; IV, 1; III, 21), застольными (I, 18; III, 21), философскими (главным образом на тему «ничего лишнего»: I, 26; I, 18; I, 31). Но сказать, какие из этих од в большей или в меньшей степени отступают от «чистой гимничности», можно будет, лишь систематизировав образный состав любовных, дружеских и прочих од; эта работа пока никем не проделана.

Если ода не имеет молитвенной части в концовке, то она может заканчиваться, как бы затухая, затянутым прославлением (I, 10; I, 32; II, 19; III, 21; III, 11 с мифом) или дополнительным мотивом (о друге в I, 26 и IV, 1). Противоположный прием, оттянутое начало (как в той же I, 26 и в I, 2) встречаются реже. Если ода затягивается свыше средней длины (7,5 строф), то или за счет эпической части (II, 19; III, 4; III, 11; IV, 6), или же эта затяжка служит знаком общественно-политической тематики (I, 35; I, 2; I, 12; Столетний гимн). Единичный случай представляет собой IV, 1, где ода, обращенная к Венере, заканчивается на 8-й строфе, а затем следует как бы «довесок» — две строфы любовного обращения к Лигурину.

Таковы черты, слагающиеся в облик гимнической оды Горация — облик несколько расплывчатый, но все же ощутимый в своем единстве. Было бы интересно сопоставить эту картину с обликом других жанровых разновидностей горациевских од — более ли единообразно оформлены гимны, чем любовные или философские оды? Но для ответа на такой вопрос еще не сделана достаточная подготовительная работа.

Однако проблема композиции од Горация этим не исчерпывается. Каждое из рассмотренных композиционных звеньев — обращение, прославление и т. д. — присутствует в них не отвлеченно, а в конкретных фразах, сцепление и смена которых тоже служат источником художественного эффекта. К основным приемам такой организации текста мы и переходим.

5. Прихотливое движение мысли в стихах Горация издавна бросалось в глаза всякому читателю. Композиция античной лирики вообще трудно дается восприятию человека новоевропейской культуры. Он привык к тому, что лирическое стихотворение (в том его типе, который сложился в эпоху романтизма, а отчасти еще ранее, в XVII—XVIII вв.)

представляет собой динамическое развитие какой-то мысли или чувства, иногда связное, чаще затушеванное, как бы пунктирное, по всегда ощутимое, так что в конце стихотворения читатель находится в ином психологическом состоянии, чем в начале. Античное же стихотворение (особенно в элегической поэзии) сплошь и рядом оказывается статическим описанием, не развивающим, а лишь развертывающим свою тему, так что в конце стихотворения читатель остается в неизменном психологическом состоянии и лишь представляет его себе менее смутно и более проясненно. Грубо говоря, если в элегии нового времени герой начинает с нерешимости, а кончает решимостью (как в трагическом монологе), то в древней элегии герой начинает со смутной нерешимости, а кончает осознанной нерешимостью. Лирика нового времени больше напоминает сюжетную поэзию («лирический сюжет» — понятие, вновь и вновь возникающее при изучении лирики нового времени, но никогда не напрашивавшееся при изучении лирики древности), античная лирика больше напоминает описательную поэзию. А против описательной поэзии у читателя нового времени сложилось стойкое предубеждение, внятно сформулированное еще Лессингом в «Лаокооне»: речь есть процесс, и поэтому ей свойственно изображать лишь процесс же, а изображение мгновенных состояний следует предоставить живописи и скульптуре, опирающимся на мгновенное зрительное восприятие. Это предубеждение исторически понятно: оно — следствие обостренного ощущения протекания времени, процесса и прогресса, ощущения, развившегося вместе с буржуазной эпохой и незнакомого античности. Но оно мешает понимать композицию античной лирики, потому что композиционные приемы описательной лирики (соположение) глубоко отличны от композиционных приемов сюжетной лирики (подхватывание), и привычка к последним заставляет нас лишь с усилием осознавать первые.

Повторяем, в стихах Горация эта статичность меньше бросается в глаза, чем, например, в элегии. В частности, в гимнах Горация иллюзию развития темы дает сама обрядовая схема: обращение — прославление — просьба к божеству. Тем не менее прихотливость смены образов, при которой самые случайные повороты придаточных предложений вдруг оказываются началом неожиданно пространных и ярких картин, а заданная в зачине тема вовсе теряется к концу, остается в них не менее устойчивым признаком, чем у самого неисповедимого композиционных дел мастера античной лирики — Пиндара. Средняя длина оды Горация в два с половиной раза короче, чем у Пиндара (а то и вчетверо, если учитывать, что у Пиндара строки гораздо длиннее), но уследить за развитием ее темы столь же трудно. Гораций, как известно, осторожно отмежевывался от пиндаровской поэтической манеры, сравнивая Пиндара с бурным потоком, а себя — с трудолюбивой пчелой (IV, 2), но у Пиндара он учился не меньше, чем у Алкея, и, по-видимому, учился

именно этому: технике композиционных переходов, способной создать впечатление вдохновенной обуянности одинаково как в монументальных песнопениях Пиндара, так и в горациевской миниатюрной модели разновековой греческой лирики на непривычном к тому латинском языке.

Чтобы ориентироваться в течении поэтической мысли Горация, полезно следить не за стихами и строфами, а за фразами. Самое заметное в его одах — это резкое несовпадение строфы и фразы, анжамбманный стиль, при котором длинные предложения змеятся по уступам сложных, но единообразных строф, не подчеркивая синтаксисом их ритма, а, наоборот, как бы растворяя эти строфы в единообразном потоке лирического повествования. Исключения есть: встречаются и параллелизмы, подчеркивающие ритм стиха, встречаются и целые оды, в которых каждая отдельная фраза аккуратно уложена в отдельную строфу, но на общем фоне такие исключения лишь подчеркивают правило: единица текста у Горация — не строфа, а фраза. Схемы, построенные по типу «две строфы — такая-то тема, потом три строфы — такая-то тема», обычно потому и оказывались натянуты, что слишком многие строфы начинались концом фразы на одну тему и кончались началом фразы на другую тему. Если мы будем прослеживать, как развивается содержание стихотворения не от строфы к строфе, а от фразы к фразе, мы можем надеяться прийти к более адекватному представлению о композиции од Горация.

Развитие содержания от фразы к фразе — это область, которая в современной филологии называется проблемой связности текста. Работа в этой области началась лишь в последние десятилетия и велась преимущественно лингвистами. Здесь изучалось, как фразы «зацепляются» одна за другую, образуя сверхфразовые единства: это достигается повтором слов, использованием местоимений, заменяющих слова предыдущей фразы, выбором слов из одинаковых или смежных семантических полей и т. п. Для исследования нашего материала применение таких тонких средств лингвистического анализа еще впереди. Мы попытаемся ограничиться понятиями более простыми и интуитивно очевидными: для начала это может оказаться плодотворнее.

Итак, спрашивается, если мы будем читать текст фраза за фразой и на каждой фразе останавливаться, задаваясь вопросом, в каком отношении находится новая фраза к предыдущей, что добавляет она к содержанию уже прочитанной фразы и, шире, всех уже прочитанных фраз, — то какие при этом можно выделить наиболее типичные последовательности?

В первом приближении таких последовательностей можно выделить семь. Некоторые из них более отчетливы и бесспорны, некоторые оказываются в отдельных случаях сомнительны и субъективны.

(I) Логическая последовательность: причина, следствие. Это значит, что последующая фраза воспринимается как пояснение к предыдущей или вывод из предыдущей. Так строятся, конечно, прежде всего рассуждения, характерные для сатир или посланий; но они встречаются и в лирике. Например, ода к лире I, 32 состоит всего из двух предложений (первое — очень длинное, с вставными придаточными), и связь между ними логическая:

«Я прошу: если мы с тобою на досуге в прохладе забавлялись чем-то, что проживет и этот и еще многие годы, то спой мне латинскую песню, о лира моя, на которой прежде играл тот лесбосский гражданин <Алкей>, — яростный в войне, но среди ли битв, привязав ли к влажному берегу истерзанную ладью, певший и Вакха, и Муз, и Венеру, и вечно льнущего к ней мальчика, и прекрасного черными очами и черными кудрями Лика. О черепаха-лира, краса Феба, любезная пирам вышнего Юпитера, о неизменно сладкое мне облегчение от трудов, будь благополучна на уставное мое призывание!»

Первая фраза — причина, вторая — следствие: «я прошу тебя, спой, — и за внимание к такой моей просьбе будь благополучна». Далее мы увидим, что связь предложений в знаменитом «Памятнике» III, 30 тоже основана на логической последовательности: «я создал памятник — т. е. я достиг бессмертия (пояснение) — т. е. о моих заслугах будут рассказывать люди (пояснение) — поэтому, Муза, увенчай лавром твою славу (следствие)».

(II) Временна́я последовательность: прошлое, настоящее, будущее. Это значит, что когда нет причинной последовательности, то в поле читательского зрения оказываются действия и состояния, сменяющие друг друга во времени. В центре внимания в этом случае — глаголы. Так строятся, конечно, прежде всего эпические произведения, излагающие событие за событием; но это построение нередко и в лирике. Такая временна́я последовательность отчетливо выступает, например (правда, не отменяя логической последовательности, а лишь дополняя ее), в оде к Венере III, 26:

«Недавно жил я, пригожий для девушек, и ратоборствовал не без славы (*прошлое*, nuper), а теперь мое оружие и мою отвоевавшуюся лиру примет эта стена, ограждающая левый бок морской Венеры (*настоящее*, nunc). Здесь, здесь сложите и светлые факелы, и ломы, и луки, грозные противостоящим дверям (*близкое будущее в императиве*). А ты, божественная царица, держательница Кипра и Мемфиса, не знающего сифонийских снегов, высоким своим бичом хоть раз коснись надменной Хлои (*более дальнее будущее в императиве*)!»

Императив как стык настоящего и будущего (а также перфект как стык настоящего и прошлого) часто играет особенно важную роль во временно́й перспективе стихотворения.

(III) Пространственный охват: расширение, сужение. Это значит, что когда предмет стихотворения не динамичен, а статичен, то от фразы к фразе (а часто и внутри фразы) может меняться охват предмета, широта поля зрения. В центре внимания в этом случае — существительные. Так строятся прежде всего описательные стихотворения и части стихотворений. Например, ода I, 21 к Аполлону и Диане выглядит так:

> «Пойте Диану, нежные девы; пойте, юноши, нестриженого Аполлона; а с ними Латону, сердечно любезную вышнему Юпитеру (*нейтральное начало*). Вы, <девы, воспойте ее>, радующуюся потокам и купам дубрав, на холодном ли высятся они Алгиде, в черных ли чащах на Эриманфе, в зеленых ли на Краге (*расширение поля зрения: от „потоков" до обзора гор Лация, Аркадии, Ликии*). А вы, мужчины, столько же раз вознесите хвалой и Темпейскую долину, и родной Аполлону Делос, и чудное колчаном и братнею лирою его плечо (*сужение поля зрения: от обзора любимых мест Аполлона до его плеча*). Пусть, подвигнутый вашей мольбой, он отгонит и слезную войну, и несчастный голод и мор от нашего народа и Цезаря-вождя на персов и на британцев (*опять расширение: сперва „он", бог, потом три общественных бедствия, потом охваченный ими Рим, потом охваченные ими дальние концы света*)».

Здесь переход от фразы к фразе продиктован начальным перечнем воспеваемых божеств (логическая последовательность), но построение каждой фразы продиктовано заботой о ритмическом чередовании расширений и сужений поля зрения.

(IV) Изменение подробности: конкретизация, детализация. Это значит, что даже когда охват предмета не меняется, то изображение его от фразы к фразе может становиться все более отчетливым, в частности — все более богатым подробностями. Простейший случай такой конкретизации — подкрепление общей характеристики примерами, как в оде к Меркурию I, 10:

> «О Меркурий, красноречивый Атлантов внук, диким нравам новосозданных людей тонко давший образование даром слова и обычаем палестры, — я воспою тебя, вестника богов и великого Юпитера, тебя, родителя выгнутой лиры, ловкого припрятывать лукавой кражей все, что тебе по сердцу (*тематическое вступление, ожидающее конкретизации*)! Некогда, пугая тебя, младенца, грозным словом, ежели не воротишь ты коварно уведенных быков, рассмеялся Аполлон, как лишился и колчана (*первая конкретизация, эпический пример*). Даже гордых Атридов, и фессалийские костры, и враждебный Трое стан обманул под твоим водительством, вышедши из Илиона, богатый Приам (*вто-*

> *рая конкретизация, эпический пример*). Благочестные души поселяешь ты в радостных обителях, золотым жезлом одерживая их легкий сонм, <ибо ты> любезен и вышним меж богов, и преисподним (*третья конкретизация, описательный пример*)».

Здесь начало оды, казалось бы, задает логическую схему ее построения так же, как в I, 21 (перечисляются приметы Меркурия как культурного героя, как вестника богов, как изобретателя лиры, как ловкого хитреца) — читатель готов ожидать, что далее будет развернут каждый из этих пунктов, но ожидания не оправдываются: Меркурий-оратор остается без подкрепления, а Меркурий-психопомп — без предварительной пропозиции.

(V) Изменение орнаментации: тематическое подчеркивание, стилистическое подчеркивание. Это значит: если даже новая фраза ничего не добавляет к содержанию предыдущей, то она может усилить его, введя через сравнение новый образ (обычно мифологический) или через стилистическую фигуру — новую интонацию (обычно восклицание или вопрос). Примеров тематического подчеркивания в нашем материале нет: на мифологическом фоне гимна добавочный мифологический образ маловыразителен (ср. зато построение, например, оды I, 8: «Лидия, скажи, ради всех богов, зачем ты спешишь любовью своей погубить Сибариса?..» — далее детализация: как он избегает Марсова поля, верховой езды, плаванья, борьбы, кулачного боя; и, наконец, мифологическая концовка: «...почему он скрывается, как скрывался, говорят, сын морской Фетиды перед плачевной погибелью Трои, чтобы мужской убор не увлек его на бой и на ликийские полчища?»). Пример стилистического подчеркивания — переход от первой ко второй фразе оды к Вару и Вакху I, 18:

> «В мягкую почву Тибура вокруг Катиловых стен не сажай, Вар, никакого дерева прежде священной лозы, потому что бог предоставил трезвым только трудное, и грызущие заботы не разгоняются ничем иным. Выпив вина, кто станет шуметь о суровой военной службе или бедности? кто не предпочтет о тебе, Вакх, и о тебе, благосклонная Венера?..» (*два риторические вопроса, повторяющие и усиливающие окончание предыдущей фразы* «...не разгоняются ничем иным»; *впрочем, кроме стилистического подчеркивания, здесь все же присутствует и конкретизация*).

(VI) Контрастное оттенение. Точно таким же образом, не добавляя ничего нового к содержанию предыдущей фразы, можно ее усилить, упомянув рядом (с отрицанием) о чем-либо противоположном. Целиком на контрастном оттенении построена ода к Аполлону I, 31:

«О чем певец просит новоосвященного Аполлона? о чем молит, возливая из чаши молодое вино? (*зачин, стилистически подчеркнутый вопросом*). Не плодоносных жатв обильной Сардинии, не славных стад горючей Калабрии, не индийского золота или слоновой кости и не пашен, которым тихою водой лижет берега молчаливый Лирис (*контрастные предметы*). Пусть, кому дала судьба каленские лозы, подрезает их ножом; пусть хоть золотыми чашами осушает вино, выменянное на сирийские товары, богатый купец, который, верно, мил самим богам, коли трижды и четырежды в год вновь и вновь безнаказанно выезжает в Атлантику (*контрастные лица*). Я же сыт маслинами, да цикорием, да легкими мальвами (*возвращение от контраста*). Даруй же, сын Латоны, мне, здоровому, жить тем, что есть; и еще молю: <даруй> в здравом уме дожить непостыдную старость, не чуждую лиры (*вывод и побуждение*)».

Контрастная часть занимает в центре стихотворения в полтора раза больше места, чем риторический вопрос в начале и положительная программа в конце. Можно заметить, что контрастные предметы перечисляются так, что дают двукратное расширение пространства («ближние Сардиния и Калабрия — дальняя Индия» и «италийское вино — сирийские товары — атлантические плавания»): два композиционных приема подкрепляют друг друга.

(VII) Личная окраска: субъективизация, побуждение. Как контрастное оттенение можно считать частным случаем расширения (в поле зрения вводится новая тема), так субъективную окраску можно считать частным случаем конкретизации: в предмете выделяются черты, относящиеся к личному опыту автора (субъективизация) или собеседника (побуждение). Так, в предыдущей оде I, 31 переход от фразы «Пусть, кому дала судьба.. .» к фразе «Я же сыт маслинами...» может считаться субъективизацией; таков же конец уже цитированной оды I, 18 к Вару и Вакху:

«...но чтобы никто не переступал черту даров умеренного Либера, учит нас заварившаяся над вином брань кентавров с лапифами, учит суровость Эвия к фракийцам, в алчности своей кладущим слишком узкую межу вожделениям меж грешным и безгрешным (*контраст*). Нет, чистейший Бассарей, я не стану потрясать тебя против воли твоей, и что осенено разновидною зеленью, того не стану похищать под открытое небо (*возвращение от контраста; субъективизация*). Так сдержи свои дикие бубны и берекинфский рог, за которыми следуют и слепое Себялюбие, и Тщеславие, не в меру возносящее праздную голову, и предающая тайны Верность, прозрачнее стекла (*логический вывод; побуждение*)».

Побуждением является каждое молитвенное обращение к богу, присутствующее во всяком гимне.

Таковы основные способы семантической связи смежных фраз в одах Горация. Из примеров видно, что они редко выступают изолированно: сплошь и рядом логический вывод подчеркивается побуждением, контраст — пространственным расширением и т. п. Какие из этих аспектов оказываются в каждом случае ведущими, а какие подчиненными, определяется общей композицией стихотворения, в которой одни приемы складываются своей последовательностью в ритм, а другие остаются спорадическими.

6. Рассмотрим композиционный ритм нескольких гимнических од. Вот маленькая, 3-строфная ода I, 26 к Музе об Элии Ламии.

> «Я, дружный с Музами, предам лихим ветрам унести в Критское море всякий страх и тоску, редкостно равнодушный к тому, какого царя ледяного края следует опасаться с севера, и чего пугается Тиридат (*не тематическое вступление*). Ты, сладостная Пимплея, ликующая о неприкасаемых источниках, сплети солнечные цветы, сплети венки для моего Ламии! (*контраст, обращение и просьба*). Без тебя мои чествования ему ничто (*логическое объяснение*). Его, его обессмертить пристало тебе и твоим сестрам новыми струнами, лесбийским плектром (*повторение со стилистическим усилением*)».

Композиционный ритм стихотворения образуется чередованием повествовательных и побудительных предложений; а на эту основу накладывается последовательность постепенного сужения поля зрения: сперва широкий мир (Критское море в середине, ледяной царь на севере, Тиридат на востоке), потом греческие «источники Муз», потом вещественные цветы для Ламии, потом невещественная песня для Ламии; под конец это сужение притормаживается и останавливается легким встречным расширением (сперва «ты», потом «ты и твои сестры»). Начинается стихотворение Музами, кончается тоже Музами.

Вот 4-строфная ода к Фавну III, 18; она состоит из одной большой фразы, занимающей своим периодом половину стихотворения, и нескольких маленьких и дробных:

> «Фавн, любовник беглянок-нимф, кроток приходи и уходи по моим межам и солнечным лугам, благосклонный к малым сосунам, ежели <недаром> на исходе года падает <для тебя> нежный козленок, и в чаше, Венериной подруге, не иссякает обильное вино, и старый жертвенник курится многими ароматами. Когда вновь настают в твою честь декабрьские ноны, то резвится в полевой траве вся скотина; сельщина празднует свой отдых в лугах меж досужими волами; бродит волк средь неустрашаемых овец; осыпает лес тебе дикую листву; и счастлив землекоп трижды притопнуть по опостылевшей ему земле».

Отношение между двумя половинами оды — конкретизация; но на него накладывается и его заглушает ритм пространственного суже-

ния и потом расширения. В первой половине композиция строго выдерживает перспективу сужения: сперва все подвластные Фавну просторы, на которых он преследует нимф, потом имение с солнечными лугами, потом молодая скотина на этих лугах, потом один козленок у алтаря, чаша с вином и дым над жертвенником. А затем вокруг набросанной тремя штрихами картины жертвоприношения рисуется расширяющаяся рама сельского праздника: от жертвенного козленка взгляд переходит ко «всей скотине» на лугу, потом ко «всей деревне», потом в празднество включается и дикая природа, сперва животная («бродит волк», горизонтальная перспектива), потом растительная («лес осыпает листву», вертикальная перспектива). Конец этому расширению (и всему стихотворению) кладет лишь встречное тормозящее движение — вместо хаотично-плавного движения быстрая пляска, вместо объективной картины (лишь под конец в ней мелькнул психологизирующий эпитет audaces agnos) — интроспективное «счастлив притопнуть по опостылевшей земле». Эта последовательность «сужение — расширение» связывает и уравновешивает две половины стихотворения, тогда как логическая последовательность «общая фраза — конкретизация» скорее разваливает их связь.

Другая 4-строфная ода, III, 13 к ключу Бандузии, построена сходным образом: длинная фраза с описанием жертвоприношения, а затем две кратких с дополнительными подробностями.

> «О источник Бандузии, блещущий ярче стекла и достойный сладкого вина при цветах, ты получишь завтра в дар козленка, которому вздутый юными рожками лоб сулит любовь и битвы, но тщетно — ибо окрасит тебе красною кровью студеные струи этот приплод похотливого стада (*тематическое вступление*). Тебя не с силах коснуться гиблый час палящего Пса, ты желанную даешь прохладу утомленным плугом волам и пасущейся скотине (*конкретизация*). Будешь и ты в числе знаменитых источников, когда я воспою тот дуб, нависший над полою скалою, из которой сбрасываются говорливые твои воды (*субъективизация*)».

Первая двухстрофная фраза здесь не так закруглена, как в III, 18, и заставляет ожидать скорее продолжения, чем обрыва; но продолжение ожидалось бы скорее по типу «...чтобы ты и впредь поил эти места», а наступает по типу «...ты поишь эти места» — происходит перебой временно́й последовательности. Если бы третью строфу переставить на место первой, — «О источник Бандузии, блещущий ярче стекла, некасаемый Псом, дающий прохладу стадам... ты получишь завтра в дар козленка, который... и ты прославишься, когда я воспою...», — временна́я последовательность была бы безукоризненной: настоящее — ближайшее будущее — дальнейшее будущее. Гораций разрушает эту перспективу своим порядком строф и обманывает ожидание концовки о клю-

че концовкой о стихах в честь ключа. Начало стихотворения, «блещущий ярче стекла...», и конец, «...говорливые твои воды», перекликаются, стихотворение начинается и кончается изображением источника, но в начале оно дается как бы прямо с натуры, а в конце — опосредованно, как бы в кавычках, пересказом будущих слов поэта о нем. Между этими точками взгляд читателя успевает сделать движения сперва к сужению, потом к расширению поля зрения (как в оде к Фавну): сперва перед нами источник и жертвенный козленок рядом с ним, потом кровь козленка в струе ручья (сужение), потом опять козленок, «приплод похотливого стада», потом настоящее стадо, ищущее прохлады у этого источника, потом широкий мир, в котором есть и другие знаменитые источники (расширение), и, наконец, опять бандузийский источник крупным планом. При этом первое сужение подчеркнуто взглядом вниз по вертикали (жертвоприношение — на берегу, кровь в струе — под берегом), расширение — взглядом вверх по вертикали (к «палящему Псу», Сириусу), второе сужение — опять взглядом вниз по вертикали (дуб — скала — ниспадающий поток). Видимо, именно этот пространственный ритм был здесь предметом преимущественной заботы Горация и поэт разрушил напрашивавшуюся временну́ю последовательность построения оды именно затем, чтобы не отвлекать внимания от пространственной последовательности.

Более обширная, 8-строфная ода в честь Вакха II, 19 также заканчивается вместо молитвы замыканием на собственную песнь. Любопытно, что «завязочная» часть оды, явление бога и вдохновение от бога, занимает здесь две строфы — столько же, сколько и в рассмотренных выше одах к Фавну и к бандузийскому ключу; а далее следует конкретизирующий ряд картин, в котором чередуются более отвлеченные и более конкретные, более статические и более эпические славословия, и этот ряд в принципе может быть и удлинен и укорочен.

«Я видел Вакха — веруйте, потомки! — меж дальних скал учившего петь, и учившихся нимф, и острые уши козлоногих сатиров (*тематическое вступление*). Эвоэ! дух трепещет недавним страхом и смятенно ликует сердцем, полным Вакха! (*субъективизация, стилистически подчеркнутая восклицанием*). Эвоэ! смилуйся, Либор, смилуйся, грозный тяжким тирсом! (*побуждение*). Дано мне петь неустанных вакханок, и реки, полные молока, и ручей — вина, и вторить меду, каплющему из полых стволов (*конкретизация*); дано <воспевать> и красу твоей блаженной супруги, причтенную к звездам, и Пенфеевы кровы, разметанные нелегким крушением, и погибель фракийского Ликурга (*продолжение перечня, усиление образов*). Ты изгибаешь реки и варварское море, ты, влажный от вина, в дальних горах повязываешь волосы фракиянок невредящим змеиным узлом (*продолжение перечня, ослабление*). Когда по кручам к царству родителя взбиралось нечестивое полчище гигантов, ты опрокинул Рета льви-

ными когтями и страшной челюстью (*продолжение перечня, усиление*). Хоть и слывший более свычным к пляскам, шуткам и играм и не столь пригожим для битв, но одинаков был ты средь мира и войны (*контраст*). Тебя, украшенного золотым рогом, видел обезвреженный Цербер, кротко взмахивая хвостом, и тебе, уходящему, триязыкою пастью трогал стопы и голени (*возвращение от контраста, усиление*)».

Здесь в композиции оды участвует и пространственный ритм, и временно́й. Первая фраза дает установку на ритм пространства — расширение и затем резкое сужение до яркой детали: Вакх — круг скал и слушателей — острые уши сатиров; и здесь же — не менее резкий и необычный перебой времени: «веруйте, потомки!» Вторая фраза дает установку на ритм времени — только что в сердце был страх, а теперь ликование. И далее, когда начинается перечень Вакховых чудес, то чередование фраз прежде всего определяется ритмом «постоянное поведение во всякое время — конкретное деяние в историческое время». Реки, текущие молоком и медом, — вневременны, а вознесение Ариаднина венца и расправа с Пенфеем и Ликургом — историчны; выгибание рек и змеиные узлы — вневременны, а избиение Гигантов — исторично; веселость в плясках — вневременна, а спуск в аид (за Семелою) — историчен. Членение цепи характеристик именно на такие двухчленные звенья подкрепляется их словесным оформлением: строфы о молоке и меде и об Ариаднином венце вводятся анафорой Fas... Fas..., строфы о выгибании рек и избиении Гигантов — анафорой Tu... Tu... Размах этих колебаний ритма все ощутимее, слабые моменты становятся все слабее, а сильные — все сильнее: молочные реки и медовые дупла близки и наглядны, фракийские вакханки и тем более передвигаемые (в восточном походе?) реки и моря — гораздо отдаленнее и расплывчатее, а «свычный к пляскам, шуткам и играм», «одинаков средь мира и войны» — выражения совсем безликие (в них теряется даже только что описанная гигантомахия). В то же время, Ариаднин венец и судьба Пенфея и Ликурга — это награды и наказания, так сказать, личным друзьям и врагам Вакха, поражение Гигантов — это часть общей судьбы богов, а спуск в аид и исход из аида — это торжество над самыми основными и незыблемыми законами природы.

Таким образом, различная организация времени создает разнообразие в перечне характеристик Вакха; организация же пространства, наоборот, умеряет это своим единообразием. А именно: большинство изображенных картин строится по общему принципу: широкий фон и на нем выделенная деталь; переход от фона к детали иногда плавен, а чаще резок. В первой из шести описательных строф перед нами сперва расширение поля зрения (от вакханок к пейзажу с молочной рекой и винным ключом), а потом на фоне рек и ключа деталь: мед, каплющий из дупла. В следующей строфе — сперва простор до неба с созвездием,

потом рушащаяся кровля дворца, потом — только названная, но не показанная казнь Ликурга: взгляд опускается двумя движениями сверху вниз, поле зрения сужается, хотя броской детали в нем и нет. В следующей строфе широкий фон — раздвигаемые реки и море, постепенное сужение — дальние горы, броская деталь — змеиный узел на волосах фракиянок. В следующей строфе широкий фон — кручи и полчище Гигантов, постепенное сужение — схватка с Ретом, деталь — львиные когти и челюсть. В предпоследней строфе зримых образов нет, о движении пространства в ней говорить не приходится. (Заметим, что точно так же выключена из пространства строфа «Эвоэ!..», симметричная этой: вторая от начала и вторая от конца.) Наконец, последняя строфа начинается золотым рогом на голове Вакха, а кончается тем, как Цербер лижет Вакху «стопы и голени»: о сужении пространства можно говорить лишь условно, но движение взгляда по вертикали сверху вниз здесь такое же, как в строфе об Ариадне и Ликурге; броская финальная деталь — «триязыкая пасть», лижущая ноги Вакха.

Мы видим, что в композиции нашей оды так или иначе участвуют все семь приемов, выделенных нами в пункте 5. Логическая последовательность определяет построение первых двух строф: «я видел Вакха — я чувствую вдохновение». Изменение времени определяет ритмическое чередование восхвалений Вакха в последующих шести строфах: «всегда — когда-то, всегда — когда-то». Изменение пространства определяет построение каждой строфы в отдельности: «широкий фон — сужение — броская деталь» (только во 2-й и 7-й строфах нет пространства, а в 1-й и 3-й строфах к описанной последовательности добавляется легкое расширение вначале). Изменение подробности — это конкретизация на переходе от вступительного двустрофия к прославлению: «я чувствую вдохновение — я пою о том-то, и о том-то, и о том-то». Изменение орнаментации: тематическим подчеркиванием отмечена концовочная строфа (упоминание «того света», самого многозначительного из мифологических образов), стилистическим подчеркиванием выделена переломная вторая строфа (риторические восклицания «Эвоэ!..»). Контрастное оттенение — это предпоследняя строфа, своим внеобразным содержанием образующая как бы паузу перед эффектной концовкой. Наконец, личной окраской выделена опять-таки вторая, переломная строфа: здесь и сильная субъективизация («сердце ликует»), и сильное обращение («смилуйся, Либер!..»). Ясно видно, что ведущими приемами здесь являются логическая последовательность (вначале), конкретизация (на переломе после 2-й строфы) и изменение времени (во всей последующей части); остальные приемы или равномерно распределены по всей оде (трактовка пространства), или служат подчеркиванию отдельных мест.

7. Насколько существенны эти незаметные эффекты оттенков топики и сочленения фраз, можно убедиться, сопоставив стихи Горация с

подражаниями или стилизациями поэтов других эпох. Недавно была опубликована статья о пушкинском переводе (даже не подражании!) горациевской оды II, 7 к Помпею Вару, «Кто из богов мне возвратил...»[2]; анализ показал, что характерная пушкинская забота о сжатости слога уже перестраивает всю поэтическую систему подлинника. В нашем гимническом материале наибольший интерес для такого сопоставления представляет, разумеется, «Памятник» — ода III, 30 к Мельпомене, по образцу которой писали свои «Памятники» Державин и Пушкин (а потом еще и Брюсов). Речь идет не об идейной стороне этих произведений, не о том, какие достоинства приписывает своему творчеству каждый поэт, — речь идет о том, какие этому сопутствуют перемены в подборе и последовательности образов каждого произведения.

Ода Горация читается так:

> Я выполнил памятник вековечнее, чем медь, выше, чем царственные создания пирамид, который не в силах разрушить ни едкий дождь, ни немощный аквилон, ни бессчетная
>
> череда годов и бег времени. Не весь я умру, и немалая моя часть избежит богини похорон: свеж буду я возрастать в потомственной славе до тех пор, пока на Капитолий
>
> всходит первосвященник с безмолвною девою. Где шумит непокорно буйный Авфид и где скудный водою Давн царствовал над сельскими племенами, там расскажут, как я, могучий из ничтожества,
>
> первый вывел эолийскую песнь к италийским ладам. Испытай же гордость, снисканную твоими заслугами, и доброхотно увенчай, Мельпомена, мои кудри дельфийским лавром.

Стихотворение начинается резким стилистическим подчеркиванием — метафорой «памятник», до поры до времени непонятной читателю; а затем основой стихотворения становится постепенное раскрытие этого стилистического подчеркивания и после этого — логический вывод и внесение личной окраски: я создал памятник — т. е. я достиг бессмертия — т. е. о моих заслугах будут рассказывать — поэтому, Муза, увенчай лавром твою славу. Эта схема оживляется конкретизациями: Рим обозначен через капитолийское священнодействие, родная Горациева Апулия — через имена реки и мифического царя, поэзия — через слова «эолийская песнь». В этих конкретизациях намечается двойная перспектива: тема времени и вечности сильнее всего в начале, а потом ослабевает («череда годов» бесконечна, существование Рима не столь откровенно бесконечно, а о вечности разговоров в Апулии даже не говорится), тема же пространства, наоборот, постепенно усиливается к концу (Капитолий — это тесный холм, Апулия — целая область. а между Эолией и Италией простирается вся Эллада). Заключительная фраза тоже движется от отвлеченности к конкретности: и кудри, и лавр названы лишь в последнем стихе.

«Памятник» Державина таков:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный;
Металлов тверже он и выше пирамид:
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру; но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О Муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой, неторопливой,
Чело твое зарей бессмертия венчай.

В чем отличия Державина от его образца? Во-первых, в четкости членения: у него все строфы, кроме одной, заканчиваются точками, все полустрофия, кроме одного, — законченными фразами; у Горация же все строфы и все полустрофия (кроме одного) — заканчиваются анжамбманами, так что некоторые издатели считают, что этот размер у Горация вообще не членится на строфы. (Любопытно видеть, как Фет, стараясь сделать не подражание, а точный перевод этой оды, все-таки не мог не сдвинуть границы строф, чтобы они соответствовали границам фраз: античное слуховое восприятие строфики, для которого анжамбман был сигналом, что конец стихотворения еще далеко, давно уступило место зрительному восприятию, для которого конец стихотворения на странице был виден заранее и без анжамбмана.) Во-вторых, у Державина сокращается временная часть (вместо образов Капитолия, жреца и весталки — безличное «славянов род вселенна будет чтить») и усиливается пространственная часть (сразу же появляется «вселенна», а потом вместо малой Апулии описывается большая Россия через два моря, четыре реки и гору): конечно, это контаминация с другой горациевской одой, II, 20, с ее размахом по четырем краям света. В-третьих, развернулся перечень поэтических заслуг, сохраняя, однако, антитетический принцип Горация: где в источнике было «соединил эолийский

стих с италийским языком», там у Державина становится «соединил хвалебную оду с забавным слогом, духовную оду с простотой, а суровую истину с улыбкою». В-четвертых, Муза превращается из Мельпомены, пекущейся о всех поэтах и венчающей лучшего из своих служителей, в личную Музу — спутницу поэта (образ, сложившийся в новоевропейской поэзии не без влияния христианских представлений об ангелах-хранителях), венчающую саму себя; в соответствии с этим мотив «возгордись заслугой» антитетически оттеняется мотивом «и презирай презрителей», в обращении к Мельпомене вряд ли возможным. В результате центр тяжести оды смещается с темы вечности (начальная часть оды) на тему пространственной шири (середина оды) и начинает усиливаться тема психологическая (конечная часть оды) — улыбчивая простота поэта, гордость и презрительность Музы. Степень конкретности соответственно убывает: Муза венчается уже не «дельфийским лавром», а «зарей бессмертия».

Стихотворение Пушкина общеизвестно. За латинским эпиграфом, в обход Державина ссылающимся на Горация, в нем следуют строфы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

Что меняет Пушкин в державинском образце? Во-первых, четкость членения становится еще сильнее: все строфы без исключения кончаются точками и вдобавок последняя строка каждой строфы укорачивается, усиливая межстрофическую паузу. Во-вторых, тема времени и вечности

сокращается еще больше (из «вечного» и «несокрушимого» памятник становится «нерукотворным» и «непокорным», а народная память — всего лишь «долгой») и, что важнее, вслед за ней начинает сокращаться и тема пространства («вселенная» заменяется равнозначным «подлунным миром», но ориентирован он не на «славянов род» — по крайней мере занимающий какое-то место в пространстве, — а на «пиитов», одиноко рассеянных по свету; «Русь великая» упоминается, но обозначается не через моря и реки, а через нечто более преходящее — названия четырех народов; таким образом, как у Горация длительность времени сокращалась от первого упоминания ко второму, так у Пушкина сокращается протяженность пространства). В-третьих, перечень поэтических заслуг остается трехчленным, но формулировки их уже утрачивают горациевскую антитетичность и вместо индивидуального своеобразия, как у Державина (панегирик — и забавный слог... и т. п.), на первый план выступает их общечеловеческая простота («чувства добрые» — а именно любовь к свободе и «милость к падшим»). В-четвертых, Муза остается личной Музой-спутницей, но поведение ее утрачивает все черты человеческих чувств и становится отвлеченно-бесстрастным: не гордость («не требуя венца» — прямая полемика с традицией), не презрительность, а равнодушие и к людской хвале, и к людской хуле. Заключительный стих «И не оспоривай глупца» (и хвалящего, и клевещущего) довершает этот образ; загадочность его была предметом многих споров, но к нашей теме они не относятся.

В результате центр тяжести стихотворения смещается с начальной темы вечности и серединной темы пространственной шири на психологическую тему концовки (представленную когда-то у Горация, как мы помним, одним-единственным словом «гордость»). В соответствии с этим смещением перестраивается и образность всего стихотворения. Вещественные образы и признаки вытесняются невещественными, духовными: вместо гор и рек является «язык», вместо языка («славянов род») — поэзия («хоть один пиит»), «часть меня большая» называется своим именем — «душа», вечность памятника определяется не «металлов тверже он», а «к нему не зарастет народная тропа». Духовные свойства и признаки как бы теряют эгоцентричность, из «качеств в себе» становятся «качествами для других»: «добродетели» превращаются в «чувства добрые» (такие, как «милость к падшим»), а самодовольное «могучий из ничтожества», «известный из безвестности» неожиданным образом переключается с поэта на его грядущего читателя-тунгуза, о котором сказано, что он лишь «ныне дикой». Наконец, все стихотворение обрамляется двумя религиозно окрашенными образами: в начале это эпитет «нерукотворный» (для всякого русского читателя ассоциации с «нерукотворным образом» будут здесь ведущими, а с «нерукотворной горой» из надписи В. Рубана на монумент Петра I — лишь вспомогательными); в конце это строка «Веленью Божию, о муза, будь послушна» (у Горация в

поле зрения поэт и над ним Муза, у Державина — одна Муза, у Пушкина — Муза и над нею Бог). Так преображается поэтика «Памятника», переходя из древней литературы в литературу нового времени.

Примечания

[1] Настоящая статья примыкает по подходу к статье: «Строение эпиникия» (см. выше). Общая характеристика античной гимнографии дана в недавней работе: *Danielewicz J.* Morfologia hymnu antycznego. Poznań, 1976; ср. также упомянутую в тексте книгу: *Norden E.* Agnostos theos. Leipzig, 1913. Исследователями Горация гимнические оды редко выделялись из общей массы его лирики; диссертация *K. Buchholz* «De Horatio hymnographo» (Königsberg, 1912) осталась нам недоступной. Из работ, посвященных поэтике Горация в целом и содержащих анализы структуры отдельных од и обобщения, важнее всего книга: *S. Commager.* The Odes of Horace. New Haven, 1962, — и, конечно, *E. Fränkel.* Horace. Oxford, 1957. О греческих образцах и отношении к ним Горация подробнее всего см.: *Pasquali G.* Orazio lirico (1920): ristampa... con appendice... a cura di A. La Penna. Firenze, 1964; но этот материал понятным образом относится больше к топике, чем к композиции. По композиции (в частности, по развитию мысли в одах Горация) представляет интерес книга: *N. E. Collinge.* The structure of Horace's Odes. L., 1961, — с отсылками к более ранней литературе и с совсем иным подходом к проблеме, чем в настоящей статье. Общий обзор литературы о Горации за 1950-е годы см. в статье: *Гаспаров М. Л.* Римская поэтическая и повествовательная литература. — Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963; за 1960-е — в брошюре: *Williams G.* Horace. Oxford, 1972 (New surveys in the classics, № 6).

[2] Оде к Помпею Вару у Пушкина посвящена статья: *Альбрехт М. Г.* К стихотворению Пушкина «Кто из богов мне возвратил...». — Временник Пушкинской комиссии (1977). Л.: Наука, — 1980, с. 58—68. О «Памятнике» итоговым исследованием является книга *М. П. Алексеева* «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...“: проблемы его изучения» (Л.: Наука, — 1967), с исчерпывающей библиографией в примечаниях; однако наша тема затрагивается здесь лишь попутно. Ближе к ней стоит разбор в книге: *W. Busch.* Horaz in Russland. München, 1964 (с библиографией). Конечно, полную картину переработки горациевских мотивов Державиным и Пушкиным можно представить лишь на фоне традиции этой оды в западноевропейской поэзии; предварительные материалы к этой теме — в книге: *Stemplinger E.* Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig, 1906. Третьего русского «Памятника», брюсовского, мы не касались намеренно; ср. о нем: *Шенгели Г.* Два «Памятника»: сравнительный разбор озаглавленных этим именем стихотворений Пушкина и Брюсова. Пг., 1918 (особенно гл. III).

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА — ПОЭТИКА И РИТОРИКА

1. Для всех культур, в которых складывается художественная словесность с последующим ее теоретическим осмыслением, исходным является противопоставление поэзии и прозы. На самых ранних порах становления общества в практике общения выделяются некоторые тексты повышенной значимости, т. е. более других способствующие сплочению этого общества. Из-за своей повышенной значимости они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придавать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказываться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особенным образом отобранными. Отпадают слова, не входящие в круг нестандартной лексики, отличной от разговорной; отпадают словосочетания, не укладывающиеся в ритм; отпадают образы и мотивы, не традиционные в данном применении. Преимущественно это тексты сакрального характера, в которых отступить от точности повторения особенно опасно. Но из тех же соображений излагались в стихотворной форме, например, и тексты законов: древнеиндийские, древнеирландские, фризские, а по некоторым сведениям, и критские в древней Греции. Поэзия предшествует прозе — это сознавалось уже в античности (Дион Хрисостом, 12, 28).

Когда поэзия перестает быть частью ритуала, представление о ее сакральности сохраняется еще надолго. Гомер начинает обе свои поэмы обращениями к Музе: «Богиня, воспой...» в «Илиаде», «Муза, поведай...» в «Одиссее», Гесиод в зачине «Феогонии» описывает, как Музы явились ему на Геликоне и научили его слагать стихи; Каллимах повторяет это в зачине своих «Причин». У Пиндара обращение к божеству содержится почти в каждой оде. Только на следующем этапе развития античной поэзии, при переходе из Греции в Рим, этот мотив боговдохновенности ослабевает. Начинатель римской поэзии Энний в зачине своей «Летописи» изображает, как ему явились во сне уже не Музы, а тень Гомера, возвестив, что в него переселилась душа Гомера; Лукреций еще начинает свою поэму обращением к Венере, но уже начиная с Вергилия, традиционным началом героической поэмы становится не «Муза, воспой...», а «Я воспеваю...»

Это древнейшее представление о боговдохновенности поэзии получает формулировку в философии классической Греции. Платон в «Федре» (245а) представляет поэзию как разновидность священного безумия — наряду с исступлением пророческим и шаманским: «Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический

восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (пер. А. Н. Егунова). Старший современник и идейный антагонист Платона, Демокрит, в этом представлении неожиданно совпадает с ним ближайшим образом: по словам Горация («Поэтика», 295—296), он считал, «что талант важнее ученья / И что закрыт Геликон для поэтов со здравым рассудком».

Разумеется, применительно к боговдохновенной поэзии вопрос о создании поэтики, о систематизации особенностей поэтического стиля просто не мог стоять. Поэтическая форма, казалось, рождалась сама собой применительно к предмету вдохновения. Характерно, что в самих поэтических текстах говорится только о содержании вдохновения, а не о форме вдохновляемых стихов: Гесиоду Музы раскрывают «происхождение богов», а Каллимаху — «причины» различных земных явлений и обычаев.

Характерно, однако, и то, что уже у Платона и Демокрита это представление о боговдохновенной поэзии полемически заострено против иного представления — о том, что творчество возможно лишь благодаря «искусству», «ученью», без помощи богов. Можно предположить, что за этой «обезбоженной» концепцией тоже стоит поэтическая традиция — но не больших форм, подобных эпосу Гомера или Гесиода, а малых форм — ямбов Архилоха и Гиппонакта, эпиграмм Симонида и Фокилида. Нет никаких свидетельств, что лютые нападки Архилоха на его ближних сопровождались просьбами к богам о вдохновении, — да это и трудно вообразить. Большие произведения создавались с помощью «вдохновения», «таланта», малые — с помощью «искусства», «ученья», «мастерства» («technē»). Мы увидим, какое развитие получит это противопоставление в позднейших античных теориях поэтики.

Наука поэтика может развиться только на основе концепции «искусства», «ученья». И, чтобы она возникла, было нужно, чтобы поэзия больших форм перестала затмевать поэзию малых форм, чтобы они стали равны перед глазами читателя. Для этого, в свою очередь, нужно было, чтобы содержание больших форм (в отличие от малых) перестало казаться боговдохновенным, чтобы воззвания эпиков к Музам стали ощущаться условностью. Именно это и совершается в греческой культуре на протяжении двухсот лет, между VI и IV вв. до н. э. Выражением этого идейного переворота стала критика эпиков, а потом и трагиков за то, что содержание их поэм дурно и дурно воздействует на слушателей. У начала этого процесса стоит поэт-философ Ксенофан, обвиняющий Гомера с Гесиодом в том, что они изображают богов по образу и подобию людей, приписывая богам людские пороки. У конца этого процесса стоит

прозаик-философ Платон, изгоняющий эпических и трагических поэтов из идеального государства за то, что они, во-первых, ложно изображают действительный мир (т. е. мир идей), а во-вторых, возбуждают в слушателях страсти, вместо того чтобы обращаться к их разуму. В государстве оставляются только сочинители гимнов богам — видимо, только они для Платона подходят под понятие боговдохновенности. В соответствии с этим в «Федре» (248de) Платон различает «поклонников Мудрости, преданных Музам» и «поэтов и других подражателей»: в иерархии душ первые занимают высшую, а вторые — лишь шестую из девяти ступеней (рядом с ремесленниками). Боговдохновенные поэты, по-видимому, принадлежат к первым (наряду с философами), а поэты, не владеющие содержанием, внушенным богами, — ко вторым. Для Платона это уже не только сочинители ямбов и эпиграмм (о таких он даже не упоминает), но и эпики и драматурги.

Мы видим, как в ходе этого культурного переворота рано и четко определяется разница между содержанием литературного произведения, идущим от личного дарования, вдохновленного (или не вдохновленного) богами, и его формой, стилем, который остается делом человеческого ремесла. Это видно и по древнейшему памятнику греческой литературной критики в узком смысле слова — по агону Эсхила и Еврипида в комедии Аристофана «Лягушки» (конец V в. до н. э.). Взаимные обвинения двух трагиков резко делятся на самые идейно отвлеченные — чему учит граждан каждый поэт? — и самые технически-конкретные — о темных словах у Эсхила, о манерных ритмах у Еврипида. Из рассуждений второго рода родилась риторика и поэтика, рассуждения первого рода остались в арсенале философов-моралистов.

2. Вдохновение нисходит на конкретного человека — на автора. Он — носитель голоса божества. Вдохновение дается лишь избранным, выучка же общедоступна. Боговдохновенное авторство — критерий литературности: полноценной литературой считаются только произведения вдохновенные. Ямбы Архилоха или сентенции Фокилида ощущаются рядом с ними как явление бытовое, а не литературное. Такова была исходная система ценностей в античной словесности. Она стала меняться, когда на литературность начала притязать проза.

Пока поэзия выделялась как носитель художественного слова по преимуществу, проза оставалась носителем слова делового. В этой роли она была теснейшим образом связана с письменностью: поэзия запоминалась на слух, проза для запоминания нуждалась в письменной опоре. Древнейшие письменные памятники, как с Ближнего Востока, так и из крито-микенского мира, — это памятники деловые, прежде всего — хозяйственные и политические. Новое качество проза обретает в греческом мире VI—IV вв. до н. э. Стремительное накопление новых знаний, преимущественно о неродных краях греческого и варварского мира,

породило историко-географическую прозу логографов; внезапное появление новых домыслов, переосмыслявших и вытеснявших старую мифологию, породило раннюю философскую прозу. Позже всех, но шумнее всех стала развиваться проза ораторская: для этого потребовался перелом в сознании к эгоцентрическому представлению о том, что современность не менее важна и не менее заслуживает запечатления в письменности, чем старина или экзотика.

Превращаясь из деловой письменности в литературную, проза усваивала притязания и на художественные приемы поэзии. Это было для нее чем-то вроде патента на литературность. Философская проза при самом своем начале принимает торжественный пророчески-темный стиль; таков был Гераклит, не предназначавший свою книгу для распространения, а отдавший ее для сохранения в храм Артемиды Эфесской. Историческая проза приобретает литературность при переходе от ранних небольших «логосов» или сборников логосов к большим формам — таким, как прозаический эпос Геродота или военная хроника Фукидида, которую посредством стиля он старался сделать, по собственным словам, «творением навеки». Ораторскую прозу преобразовали софисты, вооружив ее средством, издавна лежащим в основе всякой поэзии, — параллелизмом, заостренным со смысловой стороны антитезою, а с звуковой стороны подобием рифмы. В сгущенном виде (как у Горгия, первого реформатора красноречия) эти приемы остались экспериментом, но в более или менее ослабленном виде стали основой стилистического строя всей позднейшей античной прозы.

Только одного, самого характерного признака литературности новая проза не могла взять у старой поэзии — боговдохновенности. Появляется автор, но исчезает бог. «Геродот Галикарнасский собрал и записал эти сведения...», «Фукидид Афинский написал историю войны между пелопонессцами и афинянами...». Поэты больших форм не называли себя по имени — «Илиаду» гласил не Гомер, а его устами сама Муза. (Поэты малых форм, Сапфо или Фокилид — называли себя охотно.) Геродот или Фукидид торопятся себя назвать, но не как глашатаев истины, а как поручителей за достоверность собранных фактов. Ораторская же проза делала еще один шаг дальше. Здесь авторство речи не вызывало сомнений: оратор сам стоял перед народом. Сомнению подвергалось другое — право речи считаться литературной. Рядовой оратор выступал с деловитыми предложениями по решаемому делу, которые забывались, как только дело было решено. Оратор же новой выучки излагал свои доводы так последовательно и складно, что они запоминались независимо от сути дела — как самоценность. Критерием литературности становился только стиль. В подкрепление этого как раз в конце V в. до н. э. в Сицилии появляется первый учебник риторики (Тисия и Корака) — т. е. руководство по стилю речи безотносительно к ее конкретному содержанию.

Организованная таким образом проза легко принимает на себя бремя нового, рационалистического мышления и начинает теснить поэзию как хранительницу традиционного, мифологического мировоззрения. V в. до н. э. остался в истории античной литературы как век поэзии с тремя великими трагиками, IV в. до н. э. — как век прозы с Платоном и Демосфеном. Конечно, есть случайность в том, что проза V в. и поэзия IV в. дошли до нас скуднее, но отбор этот определила преимущественно сама античность. Отвоевывая у поэзии территорию словесности, проза сама как бы бралась продолжать традиции поэтических жанров. История заняла в системе вкусов место эпоса, торжественное красноречие — место гимнической лирики, философский диалог — место драмы. Что не имело соответствий в поэзии, то и в прозе осталось на периферии литературного сознания: так, новелла с ее глубокими фольклорными корнями разрослась в жанр так называемого античного романа, но он так и не получил признания в высокой литературе, существуя лишь на правах «массового чтива» — вплоть до поздних веков античности, когда и его захлестнула волна риторической переработки.

В ходе этой прозаизации греческой словесности на исходе ее классического периода сменяются две волны.

Первая, как мы видели, — это увлечение формами, унаследованными от поэзии. В философии после Гераклита высшее проявление такого поэтически возвышенного стиля мы находим у Платона. В красноречии от экспериментов Горгия линия идет к парадным речам Гегесия, современника Александра Великого; потомками он был осмеян, и из его произведений сохранились лишь отдельные парадоксально вычурные отрывки, но он стал образцом для массовой продукции так называемого азианского красноречия, которое было господствующим в эллинистической словесности более двух столетий. В истории это была так называемая «драматическая историография» Дурида и Филарха — термин этот условен, и о сочинениях, к ней относившихся, мы знаем преимущественно из критических отзывов, но установка ряда историков не на сообщение сведений, а на эмоциональное потрясение своих читателей несомненна.

Затем наступает вторая волна — реакция на поэтические приемы, самоосознание и самоограничение прозы. Рубеж здесь — между IV и III вв. до н. э., при начале эллинистической культуры — развивающейся на новых восточных местах и усваивающей культурную традицию из книг. Центрами культуры становятся книгохранилища (Александрийская библиотека и др.), книжная продукция приобретает пропорции, которые останутся навсегда: поэзии — намного меньше, чем прозы, художественной прозы — намного меньше, чем учебной, научной и деловой. Проза, не притязающая на литературность (технический термин — «гипомнемы», «комментарии»), начинает постоянно ощущаться рядом с прозой художественной и возбуждать в ней тенденции то притяжения,

то отталкивания. «Вернуться к нелитературности» стремится философская и отчасти историческая проза, «оттолкнуться от нелитературности» — ораторская.

В философии эту реакцию воплощают стоики после Платона. Аристотель еще совмещает литературный стиль «экзотерических» произведений (до нас не дошедших) и деловой стиль «эзотерических» произведений, сухой и темный, — стоики уже пользуются только деловым стилем. После этого притязания на литературность полностью исчезают из творческой философии и остаются только в популяризаторской — в так называемой «философствующей риторике» II в. н. э. В истории то же делает Полибий, настойчивый критик историографии, бьющей на художественный эффект: он единственный в противоположность соблазнительному утверждению Аристотеля «поэзия философичнее и серьезнее истории — ибо поэзия больше говорит об общем, история о единичном» («Поэтика», 1452в5—8) — развил мысль о том, что в последовательности единичных исторических событий тоже вырисовываются общие законы. После этого «деловая» и «риторическая» история сосуществуют, образуя целую гамму переходных форм, — так, в латинской историографии «Записки» Цезаря ощутимо стилизованы под деловую прозу, сочинение Тита Ливия — под эпос, а книги Тацита — под трагедию.

В красноречии реакцией был аттицизм — призыв обратиться через голову модной азианской пышности к более сдержанному языку и стилю авторов классической эпохи; по существу это была попытка противопоставить идеалам «вдохновения» и «мастерства» идеал «подражания» — об этом еще будет речь далее. Здесь судьба этой антипоэтической реакции оказалась всего своеобразнее: в области языка аттицизм победил, и поздние произведения греческого красноречия стали сочиняться на искусственно возрожденном аттическом диалекте многовековой давности, в области же стиля азианство сохранило свои позиции, пышный и вычурный стиль остался господствующим, и сам аттический диалект вошел в него как элемент и только укрепил его. Это — в греческой литературе; в римской же, где не было диалекта, подлежащего возрождению, аналогии аттицизму прошли лишь короткими всплесками в виде эстетского увлечения в I в. до н. э. (при Цицероне) и архаистической моды во II в. н. э. (при Фронтоне).

3. Перелом между эпохами отступающей поэзии и наступающей прозы приходится, таким образом, на IV в. до н. э. Это и было время становления античной теории словесности: поэтики и риторики. В соответствии с историческим моментом поэтика рождалась из взгляда назад, на пройденный этап развития словесности, а риторика — из взгляда вперед, на область предстоящего творчества. Поэтика строилась как наука описательная, как пособие для понимания; риторика — как наука нормативная, как пособие для сочинения. Разумеется, чистота этого разде-

ления не могла быть строго выдержана: эпизоды их взаимовлияний и образуют историю античной теории словесности послеклассического времени. На эти взаимовлияния накладывает отпечаток и воздействие параллельных явлений — дальнейшей эволюции поэзии и прозы, с одной стороны, и умозрений эллинистических философских школ, с другой стороны.

Уникальность переломного момента IV в. до н. э. определила и уникальность первого и главного памятника античной теории словесности, созданного в это время, — «Поэтики» Аристотеля. По содержанию это самое глубокое проникновение в проблематику искусства за всю историю античности, — по крайней мере, так кажется из нашего времени, которое начиная с XVIII в. сосредоточило внимание на тех самых проблемах поэтики, которые были поставлены Аристотелем. По влиянию, однако, на развитие античной литературной теории «Поэтика» Аристотеля осталась почти беспоследственной. Из нее были усвоены лишь разрозненные понятия, преимущественно из вторых рук и преимущественно в иных комбинациях, мало что оставляющих от мысли Аристотеля. Почему — мы увидим.

Для Аристотеля поэзия была лишь одной из множества частей действительности, подлежавшей осмыслению с точки зрения его всеохватной рационалистической философии — наряду с анатомией моллюсков и метеорологическими явлениями. Понятно, что в качестве материала были выбраны жанры самые заметные, т. е. крупные: древний эпос и современная трагедия и комедия. В сохранившейся I книге «Поэтики» рассматриваются трагедия и при ней эпос, в несохранившейся II книге рассматривалась комедия. Когда Аристотель писал «Поэтику», трагедия (а тем более комедия) были еще живым жанром афинской культурной жизни, и на великих трагиков V в. он смотрел сквозь призму вкусов IV в., ценя динамичность развертываемого действия и патетичность изображаемого страдания, — хотя эти два признака наилучшей трагедии часто не совпадали. К сожалению, произведения трагиков IV в. нам очень мало известны, и связь отвлеченной теории с конкретными вкусами Аристотеля угадывается лишь приблизительно.

К борьбе между вдохновением и стилем как признаками литературности Аристотель был глух. Он смотрел иначе: спецификой литературы для него была ее форма рационального познания мира. Для этого он выдвигает два свои основные понятия: мимесис (подражание) и катарсис (очищение). Исходное его положение: «люди... первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие... Объясняется же это тем, что познавание — приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей... Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: «вот это — такой-то!»; если же изображенного не случалось видеть преж-

де, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» (1448в5—20). Человек нового времени развил бы эту мысль иначе, предположив, что в изображении незнакомого интерес привлекает прежде всего содержание, а перед изображением знакомого хватает внимания и на любование отделкой (так рассуждал Н. Г. Чернышевский). Но для Аристотеля важно было представить процесс не пассивным познанием, а активным узнанием, сопоставлением только что увиденного с уже знакомым. В поэзии убедительное подобие действительности достижимо двумя способами: наблюдением извне с помощью гибкого воображения и переживанием изнутри с помощью вдохновенного перевоплощения: «Неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется... Поэтому поэзия — удел человека или одаренного, или одержимого: первые способны к гибкости, а вторые к исступлению» (1455а30—34; в арабском переводе сохранился еще более рационалистический вариант: «удел человека, скорее одаренного, чем одержимого»). Так платоновский идеал иррационального поэта включается в более широкую систему рациональной поэтики; так эстетическое воздействие ремесленной «формы» приближается по значению к воздействию вдохновенного «содержания». Сквозь равнодушие философа опять просвечивают неминуемые понятия: вдохновенное авторство и выучиваемый стиль.

Познание — главное для зрителя, но познание — главное и для действующего лица литературного произведения. Платон считал, что человеческие заблуждения начинаются с неправильных понятий, — Аристотель считал, что они начинаются только с неправильных операций над понятиями, и поэтому разрабатывал науку логику. Точно так же он считал, что осмысление действительности начинается не с характеров, а с взаимодействия характеров, и поэтому в центр поэтики ставил не характер, а сюжет. В центре сюжета, в свою очередь, оказывался перелом («перипетия») — переход от счастья к несчастью или узнание — переход от несчастья к счастью. Аристотелю очень хотелось, чтобы перелом к несчастью, признак трагедии, и узнание, как очевидный акт познания, совпадали друг с другом; но такому совпадению отвечала только одна трагедия, «Царь Эдип» Софокла, и поэтому она стала для Аристотеля (и всей последующей эстетики) самой главной представительницей всей аттической трагедии. Формализация, рационализация содержания (вплоть до образца моделирования трагического сюжета на примере «Ифигении в Тавриде») — основная забота Аристотеля. Но для потомков это оказалось неинтересным — и мы увидим, как проблема жанра по существу выпала из античной поэтики.

Если понятие «мимесис» объясняло рациональную сторону восприятия поэзии, то понятие «катарсис» — эмоциональную сторону. В обоих случаях важно было дать объяснение: почему ужасное и безобразное в жизни неприятно, а в художественном изображении приятно? Ответ «от объекта», как мы видели, был: потому что приятность от процесса уз-

навания сильнее, чем неприятность от узнаваемого предмета. Ответ «от субъекта» давался трудней: по существу, здесь нужно было объяснить самую природу эстетического наслаждения — почему восприятие поэзии, независимо от ее содержания, порождает в человеке душевную гармонию, знакомую каждому, но трудно поддающуюся определению. Ход мысли Аристотеля здесь можно восстанавливать лишь предположительно.

По-видимому, Аристотель исходил из очевидной разницы: столкновение с ужасным или безобразным в жизни опасно (или хотя бы неприятно) для человека, то есть вызывает у него страх, а в искусстве не опасно и страха не вызывает. Освобождение от страха приятно; оно и составляет суть эстетической эмоции. Это освобождение душевного организма от вредного чувства Аристотель, сын врача, назвал привычным словом, обозначавшим очищение телесного организма от вредных веществ, — «очищение», «катарсис». При этом изгоняемый страх выступает в двух проявлениях: перед лицом ужасного как сострадание (зритель сочувствует персонажу в его беде оттого, что воображает самого себя в такой же беде, — «Риторика» II, 1385в15—20), а перед лицом безобразного как отвращение. Первое происходит в трагедии, второе в комедии. В комедии облегчающий эффект, достигаемый очищением отвращения от страха, хорошо известен: это смех. В трагедии аналогичный эффект труднее уловим и готового названия в языке не имеет. Поэтому подробное разъяснение понятия «катарсис» Аристотель откладывает до рассмотрения более наглядного материала — комедии: вместе со II книгой, посвященной комедии, оно до нас не дошло. Дошел только намек на него в I книге, посвященной трагедии, в знаменитой фразе: «трагедия есть подражание действию важному и законченному, производимое в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством <возбуждаемого> сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449в24—28). Бесконечные разнотолкования этой фразы заполняют, как известно, всю историю эстетики нового времени.

В античности же это рациональное определение эстетической эмоции было прочно забыто. Мы увидим, как эллинистическая эпоха вновь подошла к понятию эстетической эмоции и пыталась подойти к нему со всех сторон — но ни разу не вспомнила об Аристотеле. Почему? Потому что Аристотель выводил свое определение из наблюдений над крупными жанрами, над трагедией, комедией и эпосом; для эллинистической же эпохи, пусть бессознательно, предметом эстетического наслаждения были малые жанры или небольшие отрывки больших жанров (то, что будет называться не «пойесис», а «пойема», — об этом речь пойдет далее). Опыт восприятия больших жанров породил рационалистическую поэтику Аристотеля, опыт восприятия малых жанров — иррационалистическую поэтику поздней античности.

Аристотелевское понятие катарсиса не отменяло платоновского представления о том, что душеполезны могут быть только боговдохно-

венные гимны богам, но опять-таки вводило его в более широкую систему рационалистической поэтики. Он признает, что боговдохновенное возбуждение приносит душе «излечение и очищение», но рядом ставит и освобождение души от «сострадания и страха», а ступенькой ниже — простое расслабление и «отдохновение». Может быть, эти три вида душевной разрядки соответствуют высокой лирике, трагедии и комедии? Все эти виды воздействия искусства «доставляют людям безобидную радость» и должны использоваться как средства общественного воспитания («Политика», VIII, 1341в45—1342а25, — правда, здесь речь идет не столько о поэзии, сколько о неразрывно связанной с нею музыке): собственно «воспитание», «очищение» и «отдохновение», соответственно для более образованной и более грубой публики. Этот прагматический аспект не получает подробной разработки в поэтике Аристотеля. Зато в риторике Аристотеля главным становится именно он.

4. Разница между поэтикой и риторикой для Аристотеля определяется давним отношением к поэзии как к речи художественной и к прозе как к речи деловой. Как и для прадедов, поэзия для него — явление литературное, а проза — внелитературное: только, конечно, не потому, что поэзия написана стихами, а проза нет, а потому, что в поэзии события и лица обобщенные, а в прозе конкретные. Поэзия продолжает традицию, для ее правильного понимания важно знать происхождение жанров (т. е. типов обобщения) от истоков до достижения «полноты их сущности», — поэтому «Поэтика» и начинается умозрительными реконструкциями происхождения трагедии и комедии. Проза не связана с традицией, у ее произведений нет причины, а есть только цель. Цель эта — воздействие на души слушателей: не отвлеченно-оздоровительное, а конкретно-мобилизующее. Для поэзии главное — познание, для прозы — действие.

Сообразно с этим, проза должна строиться так, чтобы она соответствовала, во-первых, предмету, во-вторых, образу говорящего, и в-третьих, пониманию слушающих («Риторика», I, 1377в21—23). Первая книга «Риторики» посвящена предмету красноречия — счастью, пользе, благу (для речи политической), добру, красоте (для речи торжественной), правде и неправде (для речи судебной). Вторая книга посвящена восприятию слушающих — чувствам гнева, милости, любви, страха, стыда, сострадания, негодования, зависти, ревности, с разными оттенками для разного возраста и положения. Только после этого Аристотель переходит к тем средствам, которыми должен располагать говорящий, — к способам аргументации (конец II книги), стилю и композиции (III книга). Идеал познания не отменяется, он по-прежнему остается общей рамкой, в которую вписывается акт убеждения красноречием: как для Сократа и Платона, так и для Аристотеля правильно понять значит правильно поступить. Отсюда первые же слова «Риторики» (1354а1): «Риторика —

искусство, соответствующее диалектике», — диалектика, философское рассуждение, стремится достичь истины, руководствуясь только умом, риторика же, ораторское убеждение, стремится создать «мнение», учитывая также чувства, помогающие и мешающие уму.

Замечательно, как мало внимания уделяет Аристотель стилю, технической стороне словесного искусства. Сразу видно, что для него это не главное. Конечно, все его конкретные суждения и оценки сплошь и рядом основаны именно на стиле, и иногда он даже проговаривается: «Сила речи написанной — более в стиле, чем в мыслях...» и т. п. Но это — как бы дорефлективный, внетеоретический уровень его сознания. Когда в «Поэтике» он говорит о редких словах и о метафорах, в «Риторике» — о метафорах и о периодах с ритмом, т. е. о необычности и в словах, и в словосочетаниях, и в предложениях, то все это для него материал второстепенный, слабо связанный с остальным и сообщаемый как бы по обязанности. В познавательную программу Аристотеля, цель которой охватить осмыслением все явления действительности, стиль не входит: механика эстетического воздействия слова для него неинтересна. Может быть, он считал, что она уже достаточно рационализирована учебниками риторики.

Менее заметно, но не менее знаменательно, как мало внимания уделяет Аристотель конкретным авторам-прозаикам — по существу он не называет ни одного имени, хотя почти все будущие классики были его современниками (или даже успели умереть) и списки знаменитых речей Демосфена уже ходили по рукам. Авторство для него — тоже не критерий литературности: для индивидуальности автора в системе великого схематизатора нет места.

Единственное требование, которое Аристотель предъявляет к стилю философскому, ориентированному только на познание предмета, — это «ясность», т. е. грамматическая правильность и словесная точность. Для стиля риторического, ориентированного также и на убеждение, к этому добавляется второе требование — «уместность», т. е. соответствие образу говорящего и чувствам слушающих. Эта уместность реализуется как различная степень «пышности» или «сжатости» слога. Из этих положений Аристотеля развилось потом риторическое учение о четырех достоинствах стиля (правильность, ясность, уместность и украшенность) и о трех уровнях стиля (высоком, среднем и простом). Возможно, что оно начало складываться уже у ближайшего продолжателя Аристотеля — его ученика Феофраста. На долю Феофраста выпало систематизировать идеи своего учителя и приблизить их к практике: риторические учебники, как сказано, начали сочиняться еще за сто лет до Аристотеля, на них, по-видимому, и ориентировался Феофраст при переработке аристотелевского наследия. Поэтику, как кажется, он сближал с риторикой именно по признаку стиля: поэзия и ораторская проза для него одинаково противополагались внелитературной философской про-

зе (как речь с установкой на слушателей — речи с установкой на предмет, фр. 64/65 Верли).

Но когда был сделан следующий шаг и разработка поэтики и риторики вышла из рук философов, пути их начали сильно разниться. Риторика вернулась к профессиональным риторам, поэтика стала достоянием грамматиков. Философский подход Аристотеля оказался никому не нужен. Он не исчез, но упростился до банальности — скоро мы увидим как. Это совпало с переломом к новой культурной эпохе, эллинизму, и с новыми направлениями в эволюции поэзии и прозы.

5. Эллинизм преобразовал культурную среду, в которой развивалась словесность и наука о словесности: он создал единую гуманитарную школьную систему, распространившуюся по всему греческому, а потом и римскому миру. Школа была трехстепенной: у «грамматиста» («литератора») дети учились письму и счету, у «грамматика» — читали классических поэтов с филологическим и реальным комментарием, у «ритора» — овладевали навыками практического красноречия для государственной службы и выступлений в судах. Интересы грамматиков были обращены в прошлое, интересы риторов — в настоящее (хотя их и очень часто критиковали за отрыв от действительности и увлечение экспериментальным, «школьным» красноречием — фиктивными казусами на темы несуществующих законов и т. п.). Понятия, разработанные в поэтике, естественным образом перешли в распоряжение грамматиков, которым они были необходимы для правильной интерпретации Гомера и других авторов; понятия, разработанные в риторике, — в распоряжение риторов, которые обосновывали ими практические приемы красноречия.

Казалось, что таким образом поэзия окончательно оформилась как область остановившейся традиционности и культа школьных авторов, а проза — как область отзывчивого на современность новаторства. На самом деле положение оказалось сложнее. В поэзии произошел раскол между традиционалистическим направлением, которое опиралось на массовый вкус и лишь с осторожностью деформировало привычные формы, и экспериментальным направлением, которое опиралось на элитарного знатока-ценителя, предпочитало формы малые и неустоявшиеся, а предшественником своим объявляло не канонизированного Гомера, а считавшегося второстепенным Гесиода. В Александрии III в. до н. э. это выразилось в конфликте между ученым экстремизмом Каллимаха и осторожным модернизаторством Аполлония Родосского. В ораторской прозе тоже произошел раскол, о котором уже упоминалось: основное направление красноречия, изменяясь вслед общественному вкусу в сторону поэтизации прозы, которая наметилась еще при софистах, вызвало консервативную реакцию — «аттицизм», требовавший отстраниться от запросов массовой публики и соблюдать традицию аттических классиков красноречия, прежде всего — в области языка.

Эта забота о языковом традиционализме пришла в прозу из поэзии, где каждый жанр устойчиво сохранял тот диалект греческого языка, на основе которого он раньше всего сложился: условно-ионический в эпосе, условно-дорический в торжественной лирике, аттический в диалогах драмы. Но замечательно то, что в поэзии эта традиция держалась стихийно, на узусе, и никогда не отмечалась теоретиками поэтики; в прозе же, где она была нововведением, дебаты вокруг чистоты аттического диалекта не смолкали и даже породили такую отрасль словесности, как составление словарей аттических слов. Почему — мы еще увидим.

Этот конфликт традиционализма и новаторства в античной литературе был недолгим. В греческой литературе, как сказано, он разыгрывается в середине III в. до н. э. в Александрии; в римской литературе он повторился во второй половине I в. до н. э., в поколениях Катулла и Вергилия.

В греческой поэзии он исчерпался тем, что большие литературные жанры остались традиционалистическими, а осторожные эксперименты сосредоточились в малых: среди эпиграмм Палатинской антологии можно найти неоднократные попытки решать одну и ту же тему разными приемами, среди же поэм II в. до н. э. — V в. н. э., будь то подражание гесиодовской дидактике (как у Никандра или Оппиана) или гомеровской героике (как у Квинта Смирнского или Трифиодора), царит полное единообразие стиля; только на самом исходе античности возникает исполинский монумент маньеристического темного стиля, эпопея Нонна о Дионисе (IV в. н. э.), но влияния на позднейшую литературу Нонн оказал мало.

В латинской поэзии конфликт традиционализма и новаторства исчерпался стремительной канонизацией творчества Вергилия, действительно сумевшего обновить традиционные большие жанры новаторскими достижениями малых. Вергилий сделал в римской литературе то же, что Аполлоний Родосский в александрийской (недаром их сближали уже древние комментаторы), но Аполлоний так и остался в тени своего великого греческого предшественника Гомера, а Вергилий полностью заслонил своего более скромного римского предшественника Энния. Вергилий остался для римских поэтов непререкаемым образцом — даже авторы, довольно сильно отклонявшиеся от его стиля (например, Овидий), никогда себя ему не противопоставляли; единственным «бунтарем» был Лукан с его немифологическим эпосом и гиперболическим пафосом, но последующие поэты (Стаций и др.), хоть и многое переняли от лукановского стиля, однако бережно укладывали перенятое в вергилиевские рамки.

В области прозы, более живо связанной с запросами современности, конфликт традиционализма и новаторства остался практически не исчерпанным. Речь идет, конечно, прежде всего об ораторской прозе и в

ней — о парадном красноречии. Красноречие политическое и судебное отошло на второй план; речи этих жанров, хоть порой и бывали сенсациями, но перечитывались и переписывались после цицероновских времен редко (и до нас не дошли). Историческая проза раздвоилась на предварительные внелитературные «записки», сосредоточенные только на подборе фактов и для публикации не назначавшиеся («Записки» Цезаря — исключение), и на опирающиеся на них риторизованные сочинения для публики; степень допустимой риторизации была предметом дискуссий, от которых нам остался памфлет Лукиана «Как надо писать историю». Философская проза тоже, как сказано, раздвоилась (по традиции, идущей еще от Аристотеля) на внелитературную, сухую и темную, для профессионалов, и научно-популярную, темы которой охотно брались риторами для публичных выступлений; первая дала сочинения Плотина, а вторая — Сенеки, Диона Хрисостома, Максима Тирского и др., разумеется, опять-таки с разной степенью риторизации.

В парадном красноречии на греческом языке основным дискуссионным вопросом оставался язык: спор шел о том, до какой степени копировать аттический диалект многовековой давности, и ораторы «второй софистики» II в. н. э. доходили здесь до ювелирных крайностей, а тот же Лукиан над ними иронизировал. В парадном красноречии на латинском языке основным дискуссионным вопросом стал стиль. Здесь канонизированным классиком был признан Цицерон — так же быстро и единодушно, как в поэзии Вергилий. Принятая им для латинской прозы мера «азианской» поэтичности была сочтена нормой. Но инерция общественной потребности в эффектном («пышном» или «дробном») азианском стиле продолжала действовать, и уже следующее поколение после Цицерона, так называемые школьные риторы I в. н. э., пошли дальше его. На первых порах это показалось путем к упадку, начались споры, в которых приняли участие и Сенека Старший, и Сенека Младший, и Петроний, и поэты-сатирики, и Тацит, и даже греческий автор трактата «О возвышенном» (характерно, что проблемы поэтики ощущались как отвлеченно-академические, а проблемы риторики — как насущно-публицистические). На рубеже II в. н. э. восторжествовала было цицеронианская неоклассицистическая реакция на школьное новаторство, во главе ее были теоретик Квинтилиан и практик Плиний Младший; но торжество это было недолгим, и скоро латинская проза превратилась в безраздельное царство азианского красноречия (чем более массового, тем более упрощенного), лишь для порядка прикрываемого клятвами в верности Цицерону.

Сущность всех этих событий, столь остро переживавшихся современниками, была одна: литература перестала быть универсальным средством выражения общественного сознания, потребность в эстетическом наслаждении обособилась от потребности в познавательном просвещении и идейном воспитании. Это означало новую ступень развития че-

ловеческих духовных потребностей и, стало быть, было шагом культурного прогресса. Но, как и в позднейшие времена, этот еще не прозвучавший принцип «искусство для искусства» показался на первых порах ущербным и пагубным, что и вызвало ожесточенное сопротивление. В области теории словесности это выразилось в борьбе между требованиями к поэзии, предъявляемыми традиционным дидактизмом и назревающим эстетическим гедонизмом. Носителями первого были философы, носителями второго — более чуткие к перемене вкуса риторы.

6. Мы видели, как в поэтике и риторике Аристотеля намечалось различение трех форм (или трех степеней) воздействия поэзии на читателя-слушателя: «воспитание» через вдохновенную лирику, «очищение» через трагедию и эпос и «отдохновение» через комедию. От этого четко отделялись две формы воздействия прозы: познавательная через историческую и, шире, научную прозу («поэзия философичнее истории», «Эмпедокл — не поэт, а естествовед») и прагматическая через ораторскую прозу (наука сообщает читателю объективные истины, красноречие внушает слушателю субъективные мнения говорящего). Аристотеля с его постоянной заботой о золотой середине больше всего занимала средняя ступень — «очищение» через игровое осознание собственных страстей. В новую эпоху именно эта золотая середина перестала интересовать кого бы то ни было. Все внимание сосредоточилось на крайностях: вверху — на познавательном и воспитательном значении словесности, внизу — на чистом отдыхе и развлечении, ею доставляемом. Подойти к понятию специфического художественного наслаждения литературностью на этих крайностях было труднее, чем Аристотелю на середине.

Эллинистическая культура была по преимуществу книжной, театр утратил ту роль, которую он играл в Афинах, даже произведения Эсхила и Еврипида воспринимались уже не со сцены, а из книг. Поэтому главным предметом обсуждения стала не драма, а эпическая классика — Гомер. Началом александрийской филологии стали издания Гомера и его соперника Гесиода, предпринятые Зенодотом; и первый шаг Зенодота был не исследовательский, а оценочный: он отметил на полях своего издания те места, которые представлялись его вкусу неудачными, а стало быть, не гомеровскими — из-за неточности слов или несвязности изображаемых картин. Это дало толчок для исследований деталей гомеровского словоупотребления и гомеровских представлений о мире и быте; начал эту работу сам Зенодот, а через сто лет у Аристарха она привела к настоящему историческому методу в филологии, к «толкованию Гомера через Гомера». Но исторический подход не отменил теоретических проблем. Именно исследования гомеровской картины мира показали, как далека она от картины мира человека нового, эллинистического времени, и поставили вопрос: может ли в таком случае Гомер служить источником познания и воспитания? Вопрос этот со всей ост-

ротой выдвинул в Александрии Эратосфен, который сам был не только филолог (и поэт), но и крупнейший астроном, географ и математик. Отвечал он однозначно: нет, «поэт ставит своей целью не поучать, а волновать нас... не нужно оценивать стихи по заключающимся в них мыслям и искать в них точных знаний» (Страбон, I, 2, 3 и 17): восстанавливать по карте путь Одиссея — такое же праздное дело, как спрашивать, у какого кожевника был сшит мех с попутными ветрами, подаренный Одиссею Эолом. Слово, употребленное Эратосфеном для обозначения художественного воздействия поэзии, «волновать» («психагогия», буквально «возбуждение душевных движений») — это слово из арсенала риторики: именно «двигать душою» слушателя считалось главной задачей осознавшего себя красноречия еще с софистических времен.

Поставленный Эратосфеном вопрос и предложенный им ответ вызвали живую реакцию не столько со стороны ученых, сколько со стороны философов двух самых влиятельных школ этого времени — стоиков, поборников разума, и эпикурейцев, поборников чувства. И те и другие были настроены резко оппозиционно против риторики: между философией и риторикой в обществе III—I вв. до н. э. шла борьба за господство в образовательной системе, философы хотели, чтобы юношество после грамматических школ шло не в риторические, а в философские, и готовило себя не к «практической» жизни, а к «теоретической», более духовно возвышенной. Но в своих взглядах на словесность философы молча исходили из понятий, выдвинутых именно риторами. Мы помним, что в риторике уже ко времени Аристотеля сложилось представление: ораторская проза должна соответствовать предмету, образу говорящего и пониманию слушающих, — и этим она отличается от философской прозы, которая должна соответствовать только предмету. Стоики и эпикурейцы перенесли такое представление с прозы и на поэзию. Аристотель видел в поэзии форму познания — пусть и низшую по сравнению с философией (как риторика — низшая форма диалектики), стоики и эпикурейцы видят в поэзии только средство сообщения познанного в соответствии с пониманием читателей. По существу, поэт уподоблялся для них теперь оратору; только целью оратора было навязать слушателям свое субъективное мнение, а целью поэта было навязать читателю объективную истину. Далее между стоиками и эпикурейцами начиналось расхождение, зависевшее от того, считали они поэта обладателем объективной истины или нет.

Для стоиков объективная истина была системой закономерностей, пронизывающих все мироздание, — философом был тот, кто полностью охватил ее разумом, слился и отождествился с миром. Такой идеальный философ разом оказывался знатоком всего на свете — и всех наук, и всех ремесел, и всех искусств, в том числе и поэтом (это — один из самых осмеиваемых критикой стоических парадоксов). Это означало, что единственным критерием достоинства стихов признавалось соот-

ветствие их содержания стоическому учению. Чтобы доказать, что такие идеальные стихи существуют, философ Клеанф написал их сам — это оказался гимн Зевсу: единственной беспримесно душеполезной поэзией, как в глубокой архаике и как в государстве Платона, по-прежнему ощущались боговдохновенные гимны, хотя и «бога» (мировой разум) и «вдохновение» (слияние с мировым разумом) стоик понимал, конечно, нетрадиционно.

Вся остальная поэзия, даже Гомер, была по сравнению с этим замутнена посторонними примесями и одобрялась лишь с оговорками. Прежде всего, такой примесью к чистому идейному содержанию оказывалась, ни много ни мало, вся образная система классической поэзии с ее дофилософской мифологией. Оправдывали ее стоики только досадной необходимостью по-риторически применяться к пониманию читателей-слушателей, которые не могут воспринять чистую мысль, не проиллюстрированную образами. Для них поэзия является пропедевтикой философии (выражение, сохраненное Страбоном в его полемике с Эратосфеном), а образы и мотивы поэзии — только поводом для моралистических выводов (об этом — целый трактат Плутарха «Как юношам читать поэтов») или материалом для аллегорических толкований (например, прелюбодеяние Афродиты-любви с Аресом-войной — это единство слаженности и разлада в диалектической гармонии мира).

Далее, такой же примесью к чистому идейному содержанию оказывалась вся стилистическая система поэзии. Оправдывали ее стоики тем, что в мире все взаимосвязано, и даже звуковой состав слова определяется его смыслом. Когда это нельзя было доказать, они прибегали к сложным этимологиям; когда недостаточны оказывались этимологии, они прибегали к толкованию переносных значений слова (из этого потом выработалась сложная система стилистических тропов и фигур). Когда же и этого оказывалось недостаточно, то стоикам приходилось делать решающий шаг: признать, что дальше начинается область не естественных, а условных соответствий, опирающихся, однако, на непосредственное эстетическое чувство, столь же реальное, как зрение и слух, но собственного названия не имеющее. Это понятие «соответствия», «уместности» (греч. «препон», лат. «декорум»), ставшее одним из главных во всей позднеантичной эстетике, опять-таки было подсказано философии риторикой: впервые оно оформилось, как мы помним, в мысли о соответствии речи предмету, образу говорящего и пониманию слушающих. Является ли чувство соответствия рациональным или иррациональным — в суждениях об этом стоики колебались: во II в. до н. э. эстетическое чувство еще считалось «научимым», в отличие от чувств зрения, вкуса и пр., — в I в. до н. э. уже считается, что «уместность — это единственный предмет, которого не передать наукой» (Цицерон, «Об ораторе», I, 132). Этот сдвиг стал началом разложения всей системы рационалистической поэтики стоиков. Чувство начинает теснить разум,

и на исходе античности уже считается, что целое познается чувством, и лишь частное — разумом.

Для эпикурейцев, в противоположность стоикам, объективная истина была не общемировой закономерностью, а совокупностью правил понимания единичных вещей, обступающих человека, — и философом был тот, кто умеет среди этих вещей отделить более важные от менее важных, отстранить от себя менее важные, отгородиться от мира и замкнуться в бестревожном душевном покое. Для такого философа идейное содержание поэзии не представляло никакой заслуживающей внимания ценности, а ее мифологическая образность продолжала ощущаться досадной и вредной, как источник ложных мнений, понапрасну тревожащих душу. Эпикурейцы соглашались, что поэзия может доставлять удовольствие, но удовольствие низшего порядка (например, как гастрономия) — потому что она удовлетворяет не первейшим жизненным потребностям человека, а лишь дальнейшим его прихотям. Парадоксальным образом самое пространное и связное изложение эпикурейского учения сохранилось именно в стихотворной форме: это поэма Лукреция «О природе вещей». Но Лукреций в поэтике своей опирался не столько на Эпикура, сколько на архаического Эмпедокла с его боговдохновенным пафосом, ключевой свой образ заимствовал не из эпикурейского, а из стоического круга понятий (стихотворная форма при философском содержании — это как мед, которым мажут края сосуда, чтобы ребенок выпил горькое лекарство), и будучи не греком, а римлянином, лишь недавно приобщенным к греческой культуре, он мог позволить себе не чувствовать в этом противоречий.

Настоящая эпикурейская поэзия — это стихи не Лукреция, а Филодема, философа I в. до н. э., от которого сохранились отрывки многих полемических сочинений (в том числе и по риторике, и по поэтике) и несколько десятков любовных эпиграмм, легких по содержанию и отточенных по форме; они продолжают линию экспериментов в малых жанрах, начатую александрийской поэзией, и вместе с нею опираются на традицию не высокой вдохновенности больших поэм, а расчетливого мастерства мелких стихотворений. Тем не менее, в теоретических своих высказываниях (впрочем, разрозненных и противоречивых) он, как и стоики, соглашался с тем, что поэтическое произведение воспринимается и оценивается не умом, а чувством. Но чувство это он понимает простейшим образом — как слух; поэзию он считает не более, чем услаждением слуха, подобно музыке, но с более сложной организацией, потому что музыке приходится гармонически располагать лишь звуковые элементы, а поэзии — также и смысловые. Ни мимесис, ни катарсис ему так же не нужны, как и стоикам.

Перед лицом философской критики, выдвинувшей новое, еще не имеющее названия понятие эстетического чувства как критерий литературности, риторика и поэтика должны были дать свой ответ. Разум

не охватывал нового понятия — приходилось делать шаг отступления к иррациональным позициям. И вот в ходе этого отступления позиции поэтики и риторики интересным образом смещаются — происходит как бы рокировка. В начале нашего изложения мы видели: из двух наших основных понятий поэтика опиралась главным образом на вдохновенное авторство, риторика — на продуманный стиль. Теперь наоборот: риторика оглядывается на фигуры авторов, поэтика делает хотя бы робкий шаг в поисках опоры на стиль.

7. Риторика оказалась менее готова к новому общественному спросу, чем поэтика. Поэтика, как мы видели, осознала свои проблемы только при Платоне и Аристотеле, и в соответствии с их философскими интересами занята была вопросами о ценности содержания. Риторика сложилась в систему учебных приемов почти за столетие до Аристотеля, и приемы эти касались только словесной формы, стиля, безотносительно к содержанию; это была область «мнения», а не «истины». Поэтому Платон изгонял ораторов из своего «Государства» еще безоговорочней, чем поэтов, а Аристотель пытался обременить их знанием того, чем и как они воздействуют на людей. Это первое вмешательство философии в риторику затронуло ее лишь неглубоко: мы видели, что уже в следующем поколении, у Феофраста, риторика возвращается к своим привычным школьным формам. В эллинистическое время эти школьные формы складываются окончательно. Нам они знакомы лишь по более поздним памятникам — главным образом, по латинским «Риторике к Гереннию» (I в. до н. э.) и «Воспитанию оратора» Квинтилиана (I в. н. э.), а также по ряду трактатов об отдельных вопросах. Поэтика в античности никогда не достигла такой учебной отчетливости, — конечно потому, что риторика в риторических школах преподавалась как связный (и главный) курс, а поэтика в грамматических школах — лишь отрывками по мере комментаторской необходимости.

Еще в доаристотелевской практической риторике бесспорно утвердилось разделение: красноречие бывает трех родов — торжественное, политическое и судебное. По-видимому, тогда же, исходя из практических удобств, установилось членение речи на части: вступление, главная часть, заключение. (Потом число частей умножилось: «главная часть» разделилась на «изложение» и «разработку», «разработка» — на «доказательство» своих доводов и «опровержение» противника, а перед «разработкой» вклинилась «постановка вопроса» и «расчленение вопроса».) Постепенно осмыслилась художественная установка каждой из этих частей: задача вступления — «усладить» слушателя, главной части — «вразумить», заключения — «взволновать». Таким образом, установки на рациональное и иррациональное воздействие сосуществовали в риторике без противоречия; в поэтике, как мы увидим, было труднее. Работа над речью состояла из трех этапов; у Аристотеля они выделяют-

ся по-разному, «нахождение (содержания) — расположение — изложение» и «нахождение — изложение — произнесение». Наложившись друг на друга и дополнившись еще одним (самого практического происхождения) элементом, эти две схемы дали и эллинистической риторике одну, пятичленную: «нахождение — расположение — изложение — запоминание — произнесение»; она и стала классической.

Основной частью риторической программы была, конечно, словесная — «изложение», стиль. Четыре требования, сформулированные в школе Аристотеля, уже упоминались: правильность языка, ясность, уместность и украшенность; потом к ним иногда добавлялась еще и краткость. Три аспекта изложения, требовавшие преимущественного внимания, уточнились в эпоху эллинизма: отбор слов (стилистика), сочетание слов (построение периодов и ритм фраз), переосмысление слов (тропы и фигуры. Главный критерий здесь был уловлен еще Аристотелем — это необычность: в «Поэтике» (1457в1—1459а14) он четко противопоставляет слова «общеупотребительные», придающие речи ясность, и разного рода слова необычные, придающие речи торжественность; задача писателя — в каждом нужном случае найти верное соотношение тех и других; этот подход был после Аристотеля распространен и на сочетания слов: «фигурами» считались обороты, отклонявшиеся от неопределенно-ощутимой речевой естественности. По насыщенности речи разного рода необычностями еще до Аристотеля различались стиль высокий и низкий (для Аристотеля «низкий» был деловой, научный, внелитературный, «высокий» — украшенный, художественный, литературный); после Аристотеля стали различать стиль высокий, средний и низкий. Потом эти относительные определения стали заменяться качественными (стиль «сильный», «блестящий», «простой» и пр.), но это было уже переходом к следующему, последнему этапу существования античной теории словесности.

Вторым (после Аристотеля) вмешательством философии в риторику было стоическое — оно относится ко II в. до н. э. и связано с деятельностью Гермагора, концепции которого, однако, дошли до нас лишь в позднейших пересказах. Оно коснулось, конечно, почти исключительно вопросов содержания, «нахождения» материала. Здесь стоики воздерживались от навязывания ораторам своих «истин» и ограничились формализацией разработки материала применительно к «мнениям». Это были система статусов и система топосов; обе были разработаны для судебного, самого делового красноречия, и лишь потом частично распространились на торжественное. Система статусов формализовала процесс познания действительных событий (по ступеням: «имел ли место поступок?», «в чем состоял поступок?», «как оценить поступок?», «вправе ли мы судить о поступке?»), система топосов формализовала процесс реконструкции вероятных событий (по ступеням: «от причин и обстоятельств», «от определения», «от аналогии», «от следствий»). Наиболее

важным здесь было понятие «расцветки», художественного домысла — вероятного факта, заполняющего пробел между истинными фактами; подробнее об этом будет сказано далее. Но примечательно, что специальной теоретической разработки это понятие не получило, хотя на практике (судя по Сенеке Старшему) очень живо пошло в ход. Оно растворилось в неизмеримо более: широком понятии «уместности», восходящем, как мы помним, еще к Аристотелю; для стоиков II—I вв. до н. э. (Панэтия и Посидония) оно охватывало все области человеческого поведения, в том числе и выбор словесной формы по смысловому содержанию. Когда же стоики пытались построить полную систему риторики, опираясь, по своим убеждениям, только на разум и отнюдь не на чувства слушателей, то результаты были настолько плачевны, что даже вежливый Цицерон говорил о них только с издевательством.

Так в недрах практически-рационалистической теории риторики постепенно накапливались элементы, не поддающиеся рационалистической трактовке и оставляемые на долю интуитивного «чувства меры», «чувства уместности» — т. е. авторской индивидуальности. Во-первых, это соотношение общеупотребительного и необычного в лексике, определяющее выбор (и степень) высокого, среднего или низкого стиля. Во-вторых, это уместность такого-то словесного стиля при таком-то смысловом содержании. В-третьих, это разработка эмоциональной стороны речи — не столько даже пафоса (здесь приемы воздействия на слушателя были более или менее учтены), сколько противопоставленного пафосу юмора (здесь были накоплены только хаотические наблюдения, в значительной степени даже не над опытом ораторов, а над опытом комических поэтов). Все это побуждало дополнять систему риторики как науки образом ритора как носителя этой науки.

Если для Аристотеля в риторике главным было соответствие предмету, а для школьной риторики — соответствие восприятию слушателей, то теперь вперед выступает соответствие образу говорящего. Особенно это важно было для набирающего силу парадного красноречия: судебный оратор имел право на речь просто по воле своего подопечного, торжественный оратор должен был продемонстрировать, что он сам заслужил такое право. Уже у Цицерона к трем книгам риторики «Об ораторе» примыкает книга «Оратор», потом у Квинтилиана к 11 книгам изложения риторики примыкает 12-я книга с характеристикой оратора, и весь трактат получает заглавие «Воспитание оратора». А когда наступила эпоха империи и судебное красноречие окончательно оторвалось от парадного, то мастера парадного красноречия покинули свои постоянные училища и — по возможности со свитой учеников — двинулись по дорогам из города в город, предлагая публике настоящие ораторские концерты с саморекламой, вступительными и главнопоказательными речами и т. п.; создать величавый, всепокоряющий образ го-

ворящего стало главной заботой для Апулея, Элия Аристида и других риторов конца I — начала II вв. н. э.

Источников ораторских достоинств теперь перечисляется три: наука, опыт и природное дарование. Это «природное дарование» — несомненный аналог понятию «вдохновение», сложившемуся, как мы уже знаем, не в риторике, а в поэтике: поэтика начинает воздействовать на риторику, толкая ее к иррациональности. «Опыт» здесь тоже перекликается с миром поэтики. В это понятие входит не только практический навык ораторской работы, но и «подражание» — чтение ораторов-классиков и усвоение их наиболее удачных приемов. Классиками считались аттические ораторы IV в. до н. э., это была не такая отдаленная культурная эпоха, как Гомер и трагики, однако относиться к ней уже приходилось как к истории — оратор оказывался в положении грамматика, изучающего старину, риторика сближалась с поэтикой. Уже на рубеже нашей эры Дионисий Галикарнасский пишет (с большой тонкостью) о специфике стиля Демосфена, Лисия, Исократа, Исея, Фукидида, — «подражание» таким дифференцированным образцам становится все более трудным. «Стиль» все больше отождествлялся с «автором».

Этот наплывающий конкретный материал не вполне укладывается в схематику учебной риторики: можно было кое-как отождествить отвлеченное представление о «простом стиле» с конкретным стилем Лисия, но уже на олицетворение «высокого стиля» с равным правом могли притязать, например, Демосфен и Исократ. Это побуждало раздробить высокий стиль на два, «мощный» демосфеновский и «великолепный» исократовский; а вслед за этим и вся система стилей начинает разваливаться и перестраивается в систему произвольно комбинируемых «качеств». До нас она дошла в изложении Гермогена Тарсского (ок. 200 г. н. э.). Здесь последовательно рассматриваются такие «идеи» стиля, как торжественность, суровость, стремительность, блистательность, живость, пространность и т. д. (для каждой перечисляются рекомендуемые отбор слов, построение фраз, фигуры речи, иногда даже фонетика). По традиции они еще сводятся в семь стилей — ясный, величественный, прекрасный, назидательный, пылкий, правдивый и мощный, — но уже из этого перечня ясно, что все логические основы такой систематики потеряны. Так культ аттицистической старины в ораторской практике косвенным образом перестроил и риторическую теорию, подменив логический подход историческим, а опору на «науку» стиля — надеждой на «подражание» авторству, которое невозможно без вдохновения. Так эволюция прозы от делового к художественному красноречию постепенно сближает ее с поэзией, а упорядоченная теория прозы — риторика — уподобляется хаотической теории поэзии.

И еще два важных понятия выдвигаются на первый план, способствуя перестройке риторики на новый, иррациональный лад, — «пафос»

и «высокость». Иррационально «высокое» в противоположность рационально «прекрасному» здесь особенно важно — не потому, что древние так уж часто обращались к этому понятию, но потому, что о нем сохранился анонимный трактат I в. н. э. (так называемый Псевдо-Лонгин, «О высоком»), произведший сильнейшее впечатление на культуру барокко и особенно романтизма. Собственно, «высокость» (как и «пафос») была лишь одним из многих «качеств», вступавших в рациональные комбинации при образовании новых стилей. Носителями «высокости» и «пафоса» были вполне определенные словесные приемы — из области семантики, лексики, даже фоники. Так и анализировал эту тему один ритор начала века. Автор сохранившегося трактата не согласился с ним и разложил «высокость» на 5 элементов иначе: источники «высокости» — это (1) «веледушие» (из контекста видно, что здесь это означает всего лишь умение выбрать наглядные образы и ярко их представить), (2) «пафос» (значение этого ключевого понятия автор откладывает до другого раза), (3) уместное использование тропов и фигур, (4) хороший отбор и (5) хорошее расположение слов. По этому списку видно, с каким трудом на этом историко-культурном переломе давалось освоение новых явлений старыми понятиями. Восторженный стиль трактата и набор примеров гораздо больше говорит о новооткрытом эстетическом чувстве, чем его содержание. Существенно, что многие примеры берутся не из ораторов, а из поэтов: с новой точки зрения граница между прозой и поэзией стирается. Есть даже уникальная для античности цитата из Библии как образец высокости: «И сказал Господь: да будет свет! — и стал свет» (впрочем, по-видимому, эту цитату автор выписал у своего оппонента).

Что касается понятия «пафос» (буквально «претерпевание»), то оно именно здесь стало приобретать то неопределенно-возвышенное значение, с которым оно останется в европейских языках: «самым возвышенным следует признать уместный и благородный пафос — тот самый пафос, в котором чувствуется подлинное вдохновение, наполняющее речь неистовством» («О возвышенном», 8, 4). По существу, здесь слово «пафос» подменяет слово «энтузиазм» (буквально «обуянность богом») — то понятие, с которого мы начинали наш очерк. В начале — вдохновленный богом поэт, в конце — вдохновленный богом оратор: и там и тут примета литературности — автор, творец, а стиль как примета литературности — лишь тысячелетний замкнутый путь между этим началом и концом.

8. Как в риторике новоосваиваемое эстетическое чувство с трудом находит выражение в понятии «пафос» и смежных с ним, так в поэтике — в понятии «фантасия», что значит в широком смысле слова — «воображение», в узком — «наглядность». Подступы к этому нащупываются с

двух сторон, от двух проблематических триад понятий: «поэзия — поэма — поэт» и «история — вымысел — миф».

Одним из первых пунктов взаимонепонимания среди грамматиков оказалась сама терминология понятия «поэзия» и родственных ему. В сущности простой, этот вопрос из-за самой своей простоты оказался труден — особенно для носителей новоевропейской культуры, и потребовал от них немало филологических усилий.

Когда эллинистическая поэзия стала стихийно перестраиваться применительно к новым запросам общества, то эксперименты, естественным образом, велись прежде всего на малых жанрах — эпиграммах, элегиях, малых эпосах («эпиллиях»); «большая книга — большое зло», говорил Каллимах. Это оживило ощущение той противоположности между малыми и большими жанрами, которая, как кажется, чувствовалась еще при Архилохе и Гомере: от большого жанра ожидалось величие боговдохновенного содержания, от малого — мастерство изученной формы. В греческом языке было два слова от одного и того же корня, означавшего «творить»: «пойесис» с суффиксом более широкого значения и «пойема» с суффиксом более узкого значения. Первое переводится на современные языки как «поэзия», второе — как «поэма». Ни то, ни другое значение не соответствует терминологии древнегреческой научной поэтики. В ней спорили два осмысления, оба непривычные для нас. Первое, простейшее, противопоставляло «пойесис» как текст большого объема и «пойема» как текст малого объема — самостоятельный или являющийся отрывком бо́льшого текста. Второе, с трудом возникавшее как осмысление первого, противопоставляло «пойесис» как текст, насыщенный содержанием (что естественно в большом жанре), и «пойема» как текст, являющийся литературным лишь благодаря форме. Постепенный переход от более конкретного к более абстрактному в толковании этих слов явствует из такого ряда определений у авторов II—I вв. до н. э.:

«Пойема — это малая часть... Пойема — это какое-нибудь небольшое послание, а пойесис — целая и единая вещь много больше, чем названная пойема, например вся «Илиада»... поэтому, кто ругает Гомера, тот ругает не всю его пойесис, а какое-нибудь одно слово, место, стих или образ» (Луцилий, фр. 340—347: любопытный римский отголосок александрийских споров о старой и новой поэзии). «Первые 30 строк «Илиады» — пойема, а вся «Илиада» — пойесис» (Филодем, «О стихах», XI, 31 сл.). «Пойема есть ритмическая речь, т. е. много слов, некоторым образом уложенных в какую-нибудь форму, — например, эпиграмма из двух строк; пойесис же есть связное содержание в ритмах, как например, «Илиада» Гомера» (Варрон, «Сатуры», фр. 398). «Пойема — это метрическая или ритмическая речь, намеренно отклоняющаяся от прозаического склада...; пойесис же — это пойема, имеющая значение и

содержащая изображение предметов божеских и человеческих» (Посидоний у Диогена Лаэртского, VII, 60).

Из цитат видно, как вокруг определения «большое» нарастают определения «целое и единое», «имеющее связное содержание» и пр. Но когда на первых же порах этого терминологического выяснения александрийский (?) грамматик III в. до н. э. Неоптолем предложил понимать «пойема» как «склад слов», а «пойесис» как их «подоснову», т. е. мысли, действия и характеры, то это оказалось слишком отвлеченным для современников и не нашло никакого отклика: еще полтораста лет спустя Филодем говорит об этом как о нелепости. Окончательное терминологическое закрепление понятий «формы» и «содержания» в поэтике так и не состоялось, слово «пойема» не стало синонимом определяющего понятия «стиль». В позднеантичных учебных текстах (схолии к «Грамматике» Дионисия Фракийского, «Грамматике» Диомеда и пр.) закрепляется лишь простейшее значение: «пойесис» — большое произведение, а «пойема» — малое произведение или отрывок большого.

Разумеется, эта борьба за термины не затрагивала бытового словоупотребления, в котором отлично хватало слов для всего, что нужно. Слово «пойесис» здесь употреблялось с древнейших времен в значении «поэзия», а слово «пойема» в значении «поэма»; а о содержании и форме еще Катон с полной ясностью говорил: «Владей предметом — слова пойдут сами», и Гораций повторял: «...за обдуманным предметом сами собою пойдут слова» («Поэтика», 311). Тем интереснее это бессилие античных словесников организовать готовые понятия здравого смысла в научную систему.

Вместе с терминами «пойесис» и «пойема» часто обсуждалось еще одно слово, образованное от того же корня: «пойетес», т. е. «поэт». У Неоптолема его (несохранившийся) трактат состоял из трех разделов «пойема», «пойесис» и «пойетес»; Гораций вслед за Неоптолемом сделал образ поэта заключительной частью своего стихотворного послания о поэтике; Квинтилиан точно так же посвятил образу оратора последнюю книгу своего курса риторики. Как кажется, для Неоптолема главный вопрос здесь был оценочный: всегда ли заслуживает осуждения поэт, если заслуживает осуждения что-то в содержании («пойесис») или форме («пойема») его произведений? Одно ли и то же «тот, кто хорошо пишет» и «хороший писатель» (выражения Филодема)? Если вспомнить, что содержание античной поэзии сплошь и рядом было традиционно-мифологическим и не могло вполне зависеть от воли автора, то вопрос этот был вполне правомерен и естественно должен был возникнуть у александрийских словесников; еще Аристотелю приходилось защищать «поэта» Гомера от нападок критики на его отдельные выражения.

Однако скоро вопрос о «поэте» наполнился совсем другим материалом. Дело в том, что сочинения под традиционными заглавиями «О поэзии» (или «О стихах») и «О поэтах» имели разное происхож-

дение и свелись воедино («О стихах и о поэтах») не сразу. Сочинения «О поэзии» были теоретического содержания, их следует представлять себе (со скидками) по образцу «Поэтики» Аристотеля. Сочинения же «О поэтах» были исторического содержания и составлялись из сведений, извлекаемых преимущественно из стихов самих древних поэтов. А эти высказывания, как мы видели, чем раньше, тем больше состояли из воззваний к Музе и похвальбы собственным мастерством. Таким образом, в рамках эллинистической поэтики оживал вопрос об источнике поэзии: вдохновение или мастерство, умение, наука? Разумеется, ответ давался эклектичный: художнику необходимо и то и другое. Дальше этого банального утверждения формулировки позднеантичных теоретиков не заходили почти никогда; самое большее, отмечалось, что вдохновение должно оставаться под контролем рассудка, что самый вдохновенный поэт следит за собой со стороны и «лжет, не будучи лжецом» (Афиней, X, 428в, о Гомере).

Важнее другое: само представление о вдохновении менялось, становясь более обобщенным. Какое значение в позднеантичной словесности приобретает слово «пафос», мы только что говорили. Однако оно допускало не только расширительное, а и суженное понимание, этим вписываясь в рамки более традиционных понятий поэтической системы. Так, одним из достоинств художественного изложения (сперва сформулированным для прозы, потом для поэзии) считалась «наглядность»; и тот же Псевдо-Лонгин (15, 2) выводит удачную наглядность из «вдохновения и пафоса». Безумному Оресту в драме Еврипида мерещатся Эриннии, и автор трактата объясняет: «...поэт здесь сам увидел Эринний и почти силой заставил слушателей следить за тем, что грезилось только ему». Таким образом, пафос, «претерпевание», становится не только слиянием поэта с богом, а и слиянием поэта с персонажем, вживанием в образ: по существу, об этом же говорит и далекий от поэтики «высокого» Гораций («Поэтика», 102—103): «Если хочешь, чтоб я заплакал, прежде сам почувствуй страдание». Но здесь понятие «претерпевание» смыкается уже с другим новоосваиваемым поэтикой понятием — «воображением», «пафос» — с «фантасией».

Наглядность была важной проблемой для античной теории словесности потому, что вся психология античного мировосприятия была больше ориентирована на зрение, чем на слух: историки античной культуры постоянно отмечают «пластичность» даже самых отвлеченных понятий греческой мысли. Слух, «наслышка» ощущались лишь как неполноценный заменитель зрения. Это заставляло и поэзию и прозу страдать сознанием своей неполноценности. В разных областях словесности спрос на «наглядность», конечно, был разный: в лирике, диалогах трагедий, в совещательных и судебных речах — меньше, в эпосе, в трагических монологах вестников, в парадном красноречии — больше. Здесь опять-таки на теоретических интересах поэтики и риторики сказался

сдвиг социального бытования литературы в эпоху эллинизма. В прозе, как сказано, совещательное и судебное красноречие потеснилось рядом с парадным — с его требовавшими наглядности описаниями героев, предметов и событий. А в поэзии произошел переход от зрелищного и слухового восприятия литературных текстов к книжному — с Гомером знакомились уже не у рапсодов и с Эсхилом не в театрах, главной формой потребления литературы становится чтение. Писать так, чтобы, воспринимая слова глазами, можно было представить изображаемую картину мысленным взором, — это стало все более настойчивым требованием к литературе. Воображение писателя должно было помочь воображению читателя.

Далее, внимание к воображению усиливалось и из-за перемен в тематике и жанровой структуре словесности на пороге эллинизма. Основоположное разделение тематики, как мы помним, было: мифология — достояние поэзии, действительность — достояние прозы. Свободно вымышленные сюжеты считались недостойными литературы и пересказывались лишь в фольклоре. Широко входить в поэзию они стали только в аттической комедии, сперва — фантастические (при Аристофане), потом — бытовые (при Менандре); в прозу — только в эллинистической массовой литературе (так называемый «греческий роман», которым теория словесности пренебрегала). В результате этого двухчастное разделение тематики сменилось трехчастным: «миф — вымысел — история». Вот одна из его формулировок (Цицерон, «О нахождении», 1, 27): «Миф — это событие, в котором нет ни правды, ни правдоподобия, например: „Крылатые драконы были в упряжи..." История — это действительные события, отдаленные от нашего времени, например: „Аппий объявил карфагенянам войну". Вымысел — это события придуманные, но такие, которые могли бы и случиться, как у Теренция: „Когда достиг он совершеннолетия..."». «История», как мы видим, здесь по-прежнему выступает достоянием прозы. Любопытно, что поздний трактат Марциана Капеллы, V, 550, стараясь — под влиянием риторики — шире охватить прозаический материал, с некоторым ущербом для логики добавляет к этим трем рубрикам еще и четвертую: «История — это как у Тита Ливия. Миф — без всякой правды и правдоподобия, например, „Дафна превратилась в дерево". Вымысел — то, чего не было, но что могло бы быть, как в комедиях „бояться отца" или „любить гетеру". Судебное же повествование — это изложение случившегося или правдоподобного», — т. е., по существу, то же, что в истории, только без «отдаления от нашего времени.

Когда признавались только «история» и «миф», то вопрос о «наглядности» остро не вставал: предполагалось, что события и мифической, и исторической древности имели очевидцев (скепсис насчет «крылатых драконов» и прочего появился, конечно, позднее), от них пошло устное предание, и письменному слову достаточно посильного напоми-

нания о нем. Когда на равных с ними правах в литературе явился «вымысел», то для его убедительности потребовалась повышенная «наглядность», а с ней — и требования к воображению поэта. Понятие «фантасия» начинает конкурировать с понятием «мимесис» (как понятие «пафос» — с понятием «катарсис»). И на исходе нашей эпохи ритор Филострат прямо пишет, что «воображение является более мудрым художником, чем подражание».

Заметим, что если вымышленные сюжеты и были поздним явлением в античной литературе, то вымышленные элементы сюжетов — мотивы — явились в ней гораздо раньше, причем как в практике поэзии, так и прозы. В поэзии это произошло при разработке мифологических сюжетов аттической трагедией. В греческой культуре, благодаря ее полицентризму, миф не имел канонизированных форм, каждый сюжет рассказывался в разных местах по-разному, и любой вариант мог быть взят как материал для драматической разработки. Это давало повод поэтам и самостоятельно изобретать второстепенные мотивы сюжета, выгодные для их замысла. Так, в традиционной версии мифа об Оресте сестра героя Электра ждала его возвращения во дворце, оставаясь девицею; Еврипид же в своей трагедии «Электра» представил ее выданной злым отчимом за бедняка. Так, в традиционной версии мифа о Ясоне и Медее дети их были убиты мятежными коринфянами; Еврипид же в своей «Медее» представил убийцею их саму Медею, и созданный им образ стал классическим (античные филологи уверяли, что это коринфяне дали поэту большую взятку, чтобы он новой версией спас их репутацию). Понятно, что нововымышленные элементы, чтобы войти в традиционный состав сюжета, должны были быть очень убедительно мотивированы; правда, в трагедии эта мотивировка заключалась не столько в наглядности внешнего действия, сколько в психологии высказываемых душевных движений.

В прозе же это произошло при разработке повествовательной части судебной речи. В античном суде не было предварительного следствия, каждый оратор в своей речи реконструировал событие сам в интересах своего подзащитного. При всем культе закона в античности эмоции судей оставались обывательскими: «если хороший человек, то и вину простить можно». Соответственно, главной задачей оратора было создать законченный образ «хорошего человека» (или, наоборот, «дурного человека»), не столь правдивый, сколь правдоподобный, и исходя из него, мотивировать все обсуждаемые поступки подсудимого. Так, Цицерон, когда в дорожной стычке демагог Милон убил демагога Клодия, в своей речи в защиту Милона рисует самыми светлыми красками образ Милона и самыми темными — Клодия, соответственно описывает поведение каждого в день убийства и успешно достигает того, что сам факт убийства представляется совершенной мелочью в этой картине великого столкновения добрых и злых общественных сил (впрочем, убедить судей

ему не удалось, и Милон был осужден). Когда основным экспериментальным материалом красноречия стали не реальные судебные дела, а сочиненные в школах фиктивные казусы, задававшие только основные пункты запутанной юридической ситуации, то область художественных домыслов в учебном красноречии еще более расширилась: теперь каждый говорящий мог присочинять вдобавок к заданным основным обстоятельствам вымышленные второстепенные обстоятельства дела, опираясь исключительно на внутреннее правдоподобие и внешнюю наглядность, — т. е. делать совершенно то же, что делал древний трагик, домысливая традиционные мотивы к мифологическому сюжету. Это — те самые «расцветки», о которых мы упоминали выше.

Замечательно, что при всем при этом теоретическое осмысление накапливавшегося опыта литературного «вымысла» сильно отставало от практического. Понятие «правдоподобие» было употребительно (больше в риторике, чем в поэтике), но в центр системы литературных средств оно никогда не выдвигалось. Проблема общего («правдоподобия», выражающего сущность) и отдельного («правды», выражающей явление), остро стоявшая когда-то для Аристотеля с его утверждением «поэзия философичнее истории», выпала из области филологии и оставалась достоянием философии: ни комментаторской поэтике, ни прагматической риторике это было неинтересно, это не вело ни к фигуре автора, ни к системе стиля.

9. Спрашивается, какую же роль при всех этих сдвигах в системе литературных ценностей играло третье определяющее понятие традиционалистической поэтики — понятие жанра?

Здесь перед нами парадокс. Античная литература, предстающая нам закованной в жанровые рамки, в любом учебнике излагаемая преимущественно «по жанрам», сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров. Она оказалась как бы в провале между образом вдохновенного автора, на который ориентировалась поэзия, и системой практических правил, на которые опиралась проза. Причиной этому было то положение поэтики в системе античного образования, о котором мы уже говорили. Риторика изучалась в риторической школе и была рабочей программой молодых писателей. Поэтика изучалась в грамматической школе и была фондом знаний молодых читателей. Ее внимание было обращено в прошлое — на чтение и разбор классики. Все, что относилось к прошлому, фиксировалось и кое-как систематизировалось; все, что могло пригодиться для настоящего и будущего, оставлялось без внимания. Например, за всю историю античной литературы невозможно вспомнить ни одного спора, допустим, о том, к какому жанру принадлежит произведение, находящееся на стыке жанров, а таких было много.

Сама форма преподавания в грамматической школе не располагала к систематизации науки поэтики. Сохранилось немало комментариев к древним классикам, составленных профессорами грамматических школ; в них много полезных филологических справок, в них драгоценные сведения о том, как те же мотивы трактовались у других авторов, но все это — обрывки, сообщаемые по поводу конкретных мест текста. По строению сюжета замечаний вообще нет: элементарная справка о жанре, к которому произведение относится, вынесена в предисловие, и больше комментатор к ней не возвращается. Постепенно обрывки сведений по разным областям выделяются из хаоса комментариев и систематизируются в самостоятельные науки. Наблюдения над языком входят в состав становящегося античного языкознания, наблюдения над стилем — в теорию риторической элокуции, наблюдения над стихом с трудом срастаются в науку метрику. На долю «грамматики» (в античном смысле слова) как таковой остаются оценочные замечания: «автор хорошо выразился, употребив такое-то выражение» и т. п.

Если, таким образом, внутреннее строение жанра остается за пределами внимания грамматиков, то внешняя классификация жанров оказывалась, как между двух огней, между скупыми отвлеченными категориями, унаследованными от философов, и разновидностями конкретных литературных форм, во множестве зарегистрированных историками. В основе лежит элементарное разделение литературы и театра — того, что излагается одним лицом, и что изображается многими лицами. Но уже в «Поэтике» Аристотеля это подводится под категории «подражания», «способа подражания» и «предмета подражания», и начинаются трудности.

Самая простая жанровая классификация восходит к Платону («Государство», III, 392d и 394bc): жанры делятся на «повествовательные» (эпос, элегия, ямб, мелос) и «подражательные» (трагедия, комедия, сатировская драма, может быть — мим). Неоднородность «повествовательных» жанров бросается в глаза: сразу приходится выделять еще «смешанные» жанры и относить к ним эпос, где голос повествователя время от времени все же перебивается монологами и диалогами действующих лиц. Потом оказывалось, что такие вкрапления возможны и в лирике (ода Сапфо к Афродите, не говоря уже о Пиндаре); рубрика «смешанных» жанров переполнялась, а «повествовательных» — пустела. Тогда в число «повествовательных» вписались забытые дидактические жанры (Аристотель их пропустил бы, не найдя в них мимесиса) — так, у Диомеда (IV в. н. э.) «повествовательную» рубрику заполняют жанры «исторический» (Гесиод), «ангельтический» (Феогнид) и собственно дидактический (Эмпедокл или «Георгики»). Дополнительные сложности создавались, когда автор наряду с греческими жанрами, скажем драмы (трагедия, комедия, сатировская драма, мим), хотел перечислить и латинские их аналоги (претекста, тогата-табернария, ателлана и тот же

мим) — натяжки уже очевидны. Когда же автор обращался к более дробным жанрам, упоминавшимся разными историками, таблица переполнялась до краев и теряла последние остатки логики. Так, «Хрестоматия» Прокла, перечислив обычный минимум четырех повествовательных и трех драматических жанров, вдруг решает перечислить все разновидности мелоса и насчитывает их 28: гимн, просодий, пеан, дифирамб, ном, адоний, иобакхий, ипорхема (это в честь богов), энкомий, эпиникий, сколий, любовная песня, эпиталамий, гименей, силлы, френ, эпикедий (это в честь людей), парфении, дафнефории, триподофории, осхофории, евктики (это богам и людям), прагматики, эмпорики, апостолики, гномологии, георгики, эпистальтики (это на разные случаи). Совершенно ясно, что перед нами — случайно сохранившийся отрывок справочника для филолога, занимающегося древними текстами, и что ничего общего с современной литературной практикой он не имеет. Любопытно, что в нем пропущен такой древний и популярный жанр, как эпиграмма, отсутствует буколика и уж подавно — римская выдумка, сатира.

Характеристика жанров — минимальная: этимология названия, содержание, иногда — стихотворный размер, имена основоположников и классиков. Самое большее — сообщается, что комедии состоят из трех элементов: диалога, сольной песни и хоровой песни, да и то в латинских комедиях хоровых песен нет.

Сказанного достаточно, чтобы видеть: жанр, при всем своем огромном значении в развитии античной литературы, в устойчивости ее форм, никогда не был в ней предметом теоретической рефлексии. Это элемент античной поэзии, но не античной поэтики. Написать трагедию, руководствуясь только сведениями о трагедии, отстоявшимися в позднеантичных литературных пособиях, — невозможно. Приступая к эпической поэме, поэт сочинял ее не «по законам эпоса», а «по стопам Гомера».

10. Итак, история античной литературы начинается с отчетливого противопоставления поэзии и прозы. Поэзия — словесность литературная, художественная, проза — деловая, практическая. Носитель литературности — автор, поэт, вдохновленный богом и передающий эту традицию своим последователям.

Первый перелом в истории литературы — около V в. до н. э.: выдвижение прозы, тоже притязающей на литературность, прежде всего — ораторской. Критерий ее литературности — стиль, разработанный практически и теоретически и кодифицированный в учебниках; попутно делается попытка теоретически осмыслить и поэтический стиль, являются науки поэтика и риторика.

Второй перелом в истории литературы растягивается на III—I вв. до н. э.: в поэзии выступают на первый план (практически, но не теоретически) малые жанры, критерий их притязаний на литературность — уже не авторское вдохновение, а стиль, как и в прозе. В прозе же высту-

пают на первый план парадные жанры, не связанные с нуждами современности, но все больше опирающиеся на традиции ораторов достаточно давнего прошлого; критерий их литературности — уже не только стиль, но и традиции вдохновенных авторов-классиков. В поэтике и риторике это время заполнено тщетными попытками уловить и формализовать новооткрывшееся автономное эстетическое чувство: поэтика и риторика сдвигаются в сторону иррационализации.

На очереди третий перелом, который произойдет в IV—VII вв. н. э., с христианизацией и варваризацией Европы. Ораторской прозой становится проповедь, которая принципиально не признает никаких правил риторики, потому что несет слушателям не «мнение», а «истину», не нуждающуюся в искусственном убеждении: носитель литературности — автор, проповедник, устами которого глаголет Бог. Поэзией становятся учебные стихи, которые сочиняются питомцами монастырских школ для совершенствования в чужом латинском языке: критерий литературности — стиль, жестко и пространно кодифицированный учебниками. Так вступает латинская словесность в Средневековье: по сравнению с тем, что было на заре античности, поэзия и проза как бы поменялись своими критериями литературности.

Разумеется, реликты поэтики минувших периодов подолгу, иногда многими столетиями продолжают сосуществовать и иногда взаимодействовать с новыми явлениями; но основной схемы это не меняет.

АНТИЧНАЯ РИТОРИКА КАК СИСТЕМА

1. Об античной теории поэтики писать трудно, потому что сохранившихся сочинений по ней очень мало и все они малохарактерные, почти не влиявшие на ее сложение в систему (это относится даже к «Поэтике» Аристотеля): часто мимоходная фраза грамматика бывает показательней, чем обсуждаемое веками рассуждение философа. Об античной риторике писать трудно, наоборот, потому, что сохранившихся сочинений по ней очень много, большинство из них посвящены частным вопросам и все противоречат друг другу во множестве мелочей. Это потому, что поэтика никогда не была предметом преподавания в античной школе, а риторика была («поэтами рождаются, ораторами становятся») и требовала многочисленных учебных пособий. История преподавания риторики в античности охватывает лет 800 (от первых сохранившихся «Риторик» Аристотеля и Анаксимена); изложить ее как единую систему трудно, потому что начало этого периода не похоже на конец, а описать ее как процесс тоже трудно, потому что многие важнейшие звенья этого процесса (например, сочинения Феофраста) для нас потеряны. Кроме всего этого, на русский язык памятники античной риторики переводились неполно и несистематично, и составить из них какое-то представление о ней можно лишь в самых общих чертах[1]. Между тем лучшее, что есть в античной риторике, — это продуманная связанность всех частей от больших до мельчайших, это системная рациональность, столь характерная для греко-римской культуры.

Современная научная литература тоже была не очень удачлива в разработке античной риторики как целого. В классической серии справочников Ив. Мюллера очерк о риторике появился в самом первом и кратком ее издании[2] и был заменен новым лишь в последние

---

[1] См.: Античные теории языка и стиля. Под общей ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1936 (с отличной по тем временам статьей С. Меликовой-Толстой «Античные теории художественной речи»); Античные риторики. Собр. текстов, статьи, коммент. и общая ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978; Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978 (III книга «Риторики» в пер. и с коммент. С. С. Аверинцева); *Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972; О возвышенном. Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.—Л.: Наука, 1966; *Гермоген*. Об идеях. Пер. Т. В. Васильевой, коммент. А. А. Тахо-Годи. — Вопросы классической филологии. Вып. VIII, IX. М., 1984, 1987.

[2] *Volkmann R., Gleditsch H.* Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer. 3. Aufl. München, 1901. Это слегка переработанное издание очерка Фолькмана (*Volkmann R.* Rhetorik der Griechen und Römer, 2. Aufl. Leipzig, 1885). Перевод сокращенного варианта этой работы печатался в журнале «Гимназия» (1891, кн. 43 и 46) и вышел отдельным оттиском; *Фолькман Р.* Риторика греков и римлян. Пер. Н. Веригина. Ревель, 1891.

годы[3]. В энциклопедии Паули—Виссова «Риторика» была представлена заметками В. Кролля, очень ценными, но откровенно не притязающими на полноту[4]. После этого неудивительно, что лучший (по крайней мере в смысле систематичности) свод античной риторики оказался написан не специалистом по античности, а филологом-романистом: это Г. Лаусберг (см.: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd. 1—2. München, 1960). Целью автора было дать «очерк античной риторики, открытый на Средневековье и Новое время» (с. 7), причем в самом понятии риторики «скрещивались бы литература, философия, публицистика и школа» (с. 8). Очерк Лаусберга и положен в основу настоящей статьи с существенной перестройкой и доработкой (особенно в разделе, касающемся тропов и фигур). Ради доступности большинство примеров дается здесь в русском переводе, а иногда и заменяется русскими аналогами — обычно со ссылками на имена авторов.

Исторический срез, представленный в предлагаемом очерке, — приблизительно рубеж I—II вв. н. э., время Квинтилиана. «Воспитание оратора» Квинтилиана — самая пространная из систематических риторик, оставшихся от античности. В настоящее время готовится ее полный русский комментированный перевод. Поэтому мы позволили себе давать время от времени ссылки именно на его риторическую энциклопедию; они даются без имени, по типу: VIII, 3, 25. Судьба тех или иных явлений в предыдущую и последующую эпохи, как правило, не рассматривается. Зато преимущественное внимание обращено на внутренние логические связи между внешне разрозненными явлениями — на то, чтобы представить античную риторику как систему.

2. Человек осваивает сознанием действительность. Пока его сознание сталкивается лишь с явлениями несомненными, риторика ему не нужна. Но как только среди несомненных явлений оказывается сомнительное, оно требует обсуждения — с самим ли собой или с другими лицами. С этого и начинается риторический процесс.

Сомнительный случай, вызывающий обсуждение, называется «вопрос» (quaestio, controversia, problēma). Вопросы могут классифицироваться с трех точек зрения: по отношению к оратору, по отношению к слушателям, по отношению к предмету.

По отношению к оратору вопросы делятся самым простым образом: на общедоступные и специальные. Первые не требуют от оратора никаких особых знаний, вторые могут требовать профессионального знакомства с военным делом, землемерным делом и пр. Именно на этот случай Цицерон, Квинтилиан и другие настаивали на сколь можно более широком предварительном образовании оратора.

[3] *Martin J.* Antike Rhetorik: Technik und Methode. München, 1974.

[4] *Kroll W.* Rhetorik. — Pauly-Wissowa, Realencyclopädie der antiken Altertumswissenschaft. Supplbd. 7. Stuttgart, 1940, Sp. 1039 ff.

По отношению к слушателям вопросы делятся на те, по которым нужно или приобрести сведения, или принять решение, или вынести оценку. Первые служат предметом красноречия торжественного (demonstrativum), вторые — красноречия совещательного (deliberativum), третьи — красноречия судебного (iudiciale). Первое сводится к ознакомлению с наличными фактами (настоящее), второе — к предположению о возможных фактах (будущее), третье — к подытоживанию совершившихся фактов (прошедшее). Первое ориентируется в фактах путем накопления подробностей (амплификация), второе — путем аналогии (примеры), третье — путем логики (доказательства). В торжественном красноречии факты и поступки делятся прежде всего на хорошие и дурные, в совещательном — на полезные и бесполезные, в судебном — на справедливые и несправедливые.

По отношению к предмету вопросы делятся трояко: по степени сложности, по степени конкретности и по характеру содержания.

По степени сложности различаются (1) вопросы простые, simplices («совершил ли этот человек убийство?», «заключать ли союз с соседним государством?»); (2) вопросы составные, coniunctae («совершил ли этот человек убийство и ограбление?», «заключать ли союз с соседом и двигать ли войска ему в помощь?»); (3) вопросы сопоставительные, comparativae («совершил ли убийство этот человек или другой?», «заключать ли союз с этим соседом или с другим?») (VII, 1, 9).

По степени конкретности различаются (1) отвлеченные вопросы, или собственно «вопросы» (quaestio infinita, thesis) и (2) конкретные вопросы, или «дела» (quaestio finita, causa). Например: «стоит ли человеку жениться?» — это отвлеченный вопрос, а «стоит ли Катону жениться?» — это конкретное дело. Всякое конкретное дело может быть сведено к отвлеченному вопросу посредством отстранения от конкретных обстоятельств: места, времени, участников и пр. Отвлеченные вопросы, к которым мы таким образом приходим, могут быть двух родов: теоретические («есть ли боги?») и практические («честью или пользой должен руководствоваться человек в поступках?»). Первыми преимущественно занимаются философы, вторыми — ораторы.

Наконец, по содержанию вопросы делятся на 4 типа, каждый из которых требует особой постановки и особого пути решения. Эти 4 типа называются «статусами» (status, stasis; слово это буквально значит «поза борца, изготовившегося к борьбе»). Учение о статусах разработано было прежде всего в судебном красноречии, дававшем наиболее конкретный материал, но оно легко распространяется и на другие виды красноречия, и на более отвлеченные роды вопросов, охватывая в конечном счете весь круг человеческого познания.

3. *Четыре основных статуса* называются: статус установления (coniecturalis), статус определения (finitionis), статус оценки (qualitatis) и ста-

тус отвода (translationis; у Квинтилиана: praescriptionis). Они следуют друг за другом, как четыре линии обороны при отражении предъявляемого обвинения.

Предположим, человеку предъявляется обвинение: «ты совершил убийство — ты подлежишь наказанию». Задача обвиняемого — доказать: «я не подлежу наказанию». Это он может сделать несколькими способами. (1) Прежде всего он может с места отрицать: «я не совершал убийства». В таком случае предметом суда (iudicatio) является вопрос: «имел ли место поступок?» (an sit?); это — статус установления. (2) Обвиняемый может отступить на шаг и сказать: «я совершил убийство, но оно было нечаянным». В таком случае предметом суда является вопрос: «в чем состоял поступок?» (quid sit?); это — статус определения. (3) Обвиняемый может отступить еще на шаг и сказать: «я совершил убийство, и даже преднамеренное, но лишь потому, что убитый был врагом отечества». В таком случае предметом суда является вопрос: «каков был поступок?» (quale sit? справедлив ли, полезен ли, хорош ли?); это — статус оценки. (4) Наконец, в качестве последнего средства обвиняемый может заявить: «я совершил убийство, и даже преднамеренное, и даже неоправдываемое, но обвинитель не вправе обвинять меня: он сам был моим сообщником». В таком случае предметом суда является вопрос: «законно ли обвинение?» (an iure sit actio?); это — статус отвода. После статуса отвода обвинение может быть предъявлено вновь, и тогда начнется новый перебор возможностей к защите.

Мы видим, что при переходе от статуса к статусу поле зрения постепенно расширяется: при статусе установления в поле зрения находится только поступок; при статусе определения — поступок и закон; при статусе оценки — поступок, закон и другие законы; при статусе отвода — поступок, закон, другие законы и обвинитель. В первом случае вопрос стоит о применимости общей нормы к конкретному случаю, во втором — о понимании этой нормы, в третьем — о сравнительной силе этой нормы, в четвертом — вновь о применимости нормы. В области философии первая постановка уводит нас (выражаясь современными терминами) в область онтологии, вторая — в область гносеологии, третья — в область аксиологии. Эта последовательность рассмотрения применима не только к таким конкретным вопросам, с которыми приходится иметь дело суду, но и к любым самым отвлеченным. Например: «есть ли боги?» (статус установления); «какова их природа?» (статус определения); «заботятся ли они о людских делах?» (статус оценки); «способны ли люди что-то знать о богах?» (статус отвода).

Таким образом, всякое риторическое обсуждение представляет собой прежде всего акт познания, т. е. акт подведения единичного явления (поступка) под общие категории (нормы закона). (В торжественном и совещательном красноречии вместо норм закона выступают, понятным образом, общечеловеческие — или кажущиеся общечеловече-

скими — представления о прекрасном и полезном.) В зависимости от выбранного статуса внимание обсуждающих сосредоточивается или на реконструкции поступка (статус установления), или на реконструкции закона (статус определения), или на реконструкции столкновения поступка с законом (статус оценки). Именно эту реконструкцию спорного момента и стараются обвинение и защита осуществить по-своему, каждая сторона в своих интересах, состязаясь перед судьями в правдоподобии получающихся картин.

При статусе установления за несомненную величину принимается закон, а за сомнительную — поступок; вопрос ставится так: имел ли место поступок, подходящий под данный закон? Реконструкция такого поступка совершается в три приема (VII, 2, 44—49): (1) *хотел ли* обвиняемый, например, совершить вменяемое убийство? (доводы «от лица»: были ли у него «причины», т. е. эмоциональная вражда к убитому? были ли у него «умыслы» (consilia), т. е. обдуманные планы, против убитого? — VII, 2, 35—44); (2) *мог ли* обвиняемый совершить убийство? (доводы «от обстоятельств»: было ли у него для этого достаточно силы, potestas? была ли уверенность, что никто не увидит и не помешает, facultas? — VII, 2, 44—45); (3) *совершил ли* обвиняемый убийство? (доводы «от улик», verba et facta et signa: что слышно было в момент убийства, что делал обвиняемый перед этим и после этого, была ли на нем кровь или знаки борьбы? — VII, 2, 46—47). В совещательном красноречии из этих трех пунктов практически остается для рассмотрения лишь второй («Можем ли мы заключить союз с соседом?»); в торжественном красноречии рассматриваемый факт под сомнение вообще не ставится, так что статус установления в нем, понятным образом, неприменим.

При статусе определения за несомненную величину принимается поступок, а за сомнительную — закон; вопрос ставится так: точно ли существующий закон распространяется на данный поступок? Дело в том, что никакой закон не может вполне исчерпывающе охватить все возможные случаи и никакая формулировка закона не может вполне адекватно передать намерение законодателя. Поэтому возникает вопрос об уточнении смысла закона, т. е. о реконструкции намерений законодателя применительно к данному конкретному случаю. Такая реконструкция возможна по четырем поводам: (1) «расхождение между буквой и смыслом» (VII, 6) — когда формулировка шире, чем намерение законодателя («кто ночью застигнут с железом в руке, того задержать» — вместо «с мечом в руке»); (2) «умозаключение» (VII, 8) — когда формулировка у́же, чем намерение («отцеубийцу — утопить в мешке»: умозаключением решаем, что матереубийцу — тоже); (3) «двусмысленность» (VII, 9) — когда формулировка неясно передает намерение («преступление предполагает наказание» — что чему предшествует?); (4) «противоречие» (VII, 7) — когда формулировка и намерение одного закона противоречат формулировке и намере-

нию другого (закон велит чтить уставы богов, и закон велит чтить указы царей — что делать Антигоне?). Эти четыре случая реконструкции закона назывались обычно «юридическими статусами», legales (а четыре основных статуса с реконструкцией поступка — «логическими статусами», rationales), и рассматривались то в подчинении статусу установления (установление воли законодателя: «хотел ли?», «этого ли именно хотел?», «справедливо ли этого хотел?» — III, 6, 40), то статусу определения, то статусу оценки, то отдельно. В совещательном красноречии статус определения сводился к уточнению формулировок (пусть Филипп «передаст Афинам Галоннес» или «вернет Афинам Галоннес», т. е. признают Афины или не признают, что в данный момент Филипп обладает Галоннесом законно?); в торжественном красноречии определение превращалось в описание, главную часть парадной речи.

При статусе оценки за несомненные величины принимаются и закон и поступок, а за сомнительную — мотивы, двигавшие обвиняемым; вопрос ставится так: не был ли данный противозаконный поступок все же достойным образом мотивирован? Здесь возможны: (1) абсолютное оправдание поступка, qualitas absoluta; (2—3) относительное оправдание поступка и (4—5) относительное оправдание лица, qualitas assumptiva (буквально «отсылочное» оправдание); и (6) не оправдание, но хотя бы умаление поступка, qualitas quantitatis. (1) Абсолютное оправдание (antilēpsis) — это случай, когда нарушенный закон противоречит «естественному праву» человека жить, любить своих родственников и т. д. (именно таково оправдание Антигоны) (VII, 4, 4—6). (2) «Отношение», relatio, antenclēma, — это, например, «я совершил убийство, но был на это вызван», «я совершил убийство, но убитый этого заслужил» (так Орест оправдывал убийство матери). (3) «Сопоставление», comparatio, antistasis, — это, например, «я совершил убийство, но лучше было, чтобы погиб один человек, чем целый отряд» (VII, 4, 7—12). (4) «Перенос», remotio, metastasis, — это, например, «я совершил убийство, но лишь по приказу полководца» (VII, 4, 13—14). (5) «Уступка», concessio, syngnomē, — (а) как excusatio, «извинение», апелляция к разуму (например, «я совершил убийство, но нечаянно, но по неведению» и пр. — VII, 4, 14—15) или (б) как deprecatio, «мольба», апелляция к чувству (например, «я совершил убийство, но прежняя моя жизнь была непорочна, но я уже достаточно пострадал» и пр. — VII, 4, 17—20). (6) «Умаление» — это, например, «я совершил убийство, но ведь убитый был человек ничтожный, жалеть о нем некому» и пр. (VII, 4, 15—16). В совещательном красноречии под статус оценки подпадают, например, случаи, когда обсуждаемое предложение полезно, но бесчестно, или наоборот; в торжественном красноречии статус оценки превращается в утверждение, главную установку парадной речи.

Наконец, статус отвода после трех основных статусов стоит как бы особняком: здесь в обсуждаемом вопросе ничто не под-

вергается сомнению, а только происходит перенос обсуждения на новую почву. Поэтому риторика занимается им мало — преимущественно там, где возникает (нередкий) случай взаимообвинения (antikatēgoria), при котором двое судящихся сваливают друг на друга одну и ту же вину (VII, 2, 9). Квинтилиан даже не склонен выделять его в отдельный статус (VII, 5, 2).

Такова основная сеть категорий, которыми риторика охватывает действительность. Очень важно заметить, что применимость их отнюдь не ограничена судебными казусами. По этим рубрикам может рассматриваться любое жизненное или литературное положение — с тою лишь разницей, что здесь риторические ситуации сменяются очень быстро и неразвернуто. Так, в любом литературном произведении статическая ситуация может рассматриваться как материал торжественного (описательного) красноречия; сюжетное действие — как материал совещательного (принимающего решение) красноречия; образ героя — как материал судебного (оценивающего) красноречия. Когда современный литературный герой задается вопросом «люблю ли я ее?..» — перед нами статус установления; когда говорит «люблю, но иной любовью...» — перед нами статус определения; когда думает, что обречен «любить ее на небе и изменить ей на земле» — перед нами статус оценки; когда заявляет: «вам все равно не понять моей души...» — перед нами статус отвода. В приложении к этой статье читатель найдет разбор рассказа Чехова, где организация «по статусам» достойна юридического жанра.

4. Система статусов представляла собой как бы аналитическую часть учения о содержании речи, или, как выражались древние, «учения о нахождении» (inventio) — первой из пяти частей риторической науки. Она предлагала средства к исследованию ситуации и установлению пункта, нуждающегося в реконструкции. Параллельную, синтетическую часть учения о нахождении представляла собой *система локусов* (*топосов*), «мест» (loci, topoi), откуда брался материал при реконструкции спорного образа и события. Такую реконструкцию предпринимало обвинение со своей стороны и защита со своей: первое стремилось нарисовать образ человека, который, так сказать, не мог не совершить убийства; вторая — образ человека, который заведомо был неспособен на убийство. Мы уже говорили, что античное право при всем своем прогрессе еще недалеко ушло от наивно-бытовой точки зрения: «если хороший человек, то ему и вину простить можно, если дурной, то и впрок наказать не грех».

И в том и в другом случае речь шла, стало быть, не столько о реальном образе подсудимого, сколько о типическом, правдоподобном, убедительном образе хорошего или дурного человека. Именно здесь задачи античной риторики оказывались тождественными задачам художественной литературы нового времени; именно поэтому ее влияние выходило далеко за пределы собственно юридической сферы. Чем все-

стороннее включался реконструируемый сомнительный образ или эпизод в структуру несомненных элементов действительности, тем больше он имел шансов на успех. Всесторонний характер такого включения и обеспечивался разработкой системы «мест» — сколь можно более исчерпывающей классификацией связей между объектом и миром.

Доказательства (argumenta), которыми стороны утверждали каждая свой взгляд на спорный пункт, делились на два класса: внешние и внутренние (V, 1). Внешние (atechnoi, «внериторические») — это доказательства, не нуждающиеся в риторической разработке, т. е. веские сами по себе: с одной стороны, судебные прецеденты (praeiudicia, «предварительные решения»), с другой стороны, свидетельские показания, документы, признания, присяги, т. е. такие, на которые достаточно сослаться. Внутренние (entechnoi, «лежащие в области риторического искусства») — это доказательства логические, которые сами по себе не очевидны и которым нужно придать убедительность речью. По убедительности они делятся на три категории: улики (signa), доводы (собственно argumenta) и примеры (exempla).

Первая категория, у л и к и («доказательства от самого дела», V, 9), по существу, еще находится на рубеже между внериторическими и риторическими доказательствами и рассматривается в риторике бегло. Улики делятся на однозначные, несомненные («кто не дышит, тот мертв») и неоднозначные, сомнительные («кто окровавлен, тот, может быть, убийца)». Они касаются самых близких связей спорного факта.

Вторая категория, д о в о д ы (V, 10), касается более дальних связей спорного факта с бесспорными. Прежде всего выделению подлежат сами эти бесспорные факты, принимаемые как аксиомы. Это (с убывающей степенью бесспорности) очевидное для всех, общепризнанное для всех, установленное законами, установленное обычаями, принимаемое обеими сторонами, не отвергаемое обеими сторонами (V, 10, 11—12). Из этих бесспорных положений спорные выводятся путем умозаключения (ratiocinatio). Основой умозаключения является философский силлогизм, а его сокращенными формами — риторические энтимема, эпихейрема и аподейксис (V: 10, 1; 14, 14, 26). Разница между энтимемой и эпихейремой определялась по-разному: то ли первая исходила из достоверного, а вторая из вероятного, то ли первая строилась как вывод положительный, а вторая как отрицательный (V, 10, 1). Квинтилиан, по-видимому, склонен считать, что эпихейрема — это полный силлогизм с двумя посылками и выводом, энтимема — сокращенный до одной посылки и вывода, аподейксис — еще более сокращенный до одного только вывода.

Сами связи между спорным пунктом и бесспорными, служащие источниками, «местами» нахождения материала для убедительной реконструкции спорного пункта, были, конечно, нескончаемо разнообразны и поэтому классифицировались различными теоретиками по-разному. Наиболее стройная классификация дошла до нас лишь в изложении

более поздних риторов (Фортунатиан и Юлий Виктор, IV в. н. э.) и насчитывает свыше 30 «мест», сведенных к 4 разрядам: «до предмета», «в предмете», «вокруг предмета», «после предмета».

(1) «До предмета» различались доводы, позволявшие установить вероятность поступка: «от лица» (не мог быть убийцею человек такого происхождения! такого общественного положения! такого характера! такого воспитания!.. и т. д.), «от причин» (могла ли его побуждать к убийству зависть? ненависть? гнев? честолюбие? страх?.. и т. д.), «от места действия», «от времени действия», «от образа действия», «от средств». Разработка доводов «от лица» (особенно не в судебном, а в панегирическом красноречии) учила античных писателей технике литературного портрета; доводов «от места» — художественному описанию; доводов «от времени» — историческому повествованию; доводов «от причин» — психологическому анализу. (2) «В предмете» различались доводы, позволявшие точно определить поступок: «от целого», «от части», «от рода», «от вида», «от особенности», «от определения» и т. д. (если убийством называется то-то и то-то, то этот человек не совершал убийства; если убийство может быть преднамеренным и непреднамеренным, то этот человек не совершал ни того, ни другого и пр.). (3) «Вокруг предмета» различались доводы, позволявшие оценить поступок: «от сходства», «от различия», «от противоположности», «от смежности», «от отношения» и т. д. (если бороться с врагом отечества похвально, то убить его тем более похвально; если обвиняемый не поколебался убить врага-согражданина, то сколь отважнее будет он биться с врагами-чужеземцами! и пр.). (4) «После предмета» различались два довода: «от последствий» и «от постановлений», уже вынесенных о нем. Связь этих четырех групп с четырьмя статусами сложна, но несомненна.

Наравне с судебными речами на мельчайшие «места» дробились и совещательные и торжественные речи. Так, политическая речь должна была исходить из понятий о безопасности государства и о достоинстве государства; понятие о безопасности распадалось на понятия о силе и хитрости; понятие о достоинстве — на понятия справедливости и почета; каждое из этих понятий, в свою очередь, распадалось на ряд мест. Так, похвальная речь о человеке выделяла в нем достоинства «духовные» (четыре классические добродетели: разумность, храбрость, справедливость и чувство меры), «телесные» (осанистость, сила, здоровье, быстрота и пр.) и «привходящие» (родина, род, друзья, деньги, могущество, почести); только духовные добродетели всегда оставались достоинствами, остальные качества могли быть употреблены и во благо и во зло. Подобно речам похвальным, только с обратным знаком, составлялись речи порицательные. Особым щегольством считалось взять предмет, слывущий дурным, и по пунктам показать, что он хороший, — от «Похвалы Елене» Горгия до «Похвалы мухе» Лукиана.

Именно эта сквозная систематизация всего видимого и мыслимого мира на рубрики и подрубрики оказалась самой перспективной частью античной теории нахождения. От нее идет прямая линия преемственности к тем риторикам нового времени, которые учили разворачивать простые идейные формулировки в сложные образные картины. Вспомним «Риторику» Ломоносова[5], где на примере сентенции «неусыпный труд препятства преодолевает» (§ 25—30) показывалось, как эта «тема» расчленяется на 4 «термина» («неусыпность», «труд» и т. д.), «термины» — на 25 «первичных идей» (например, «неусыпность» порождает «идеи» о ее мотивах: «послушание», «подражание», «упование», «богатство», «честь»; о времени: «утро», «вечер», «день», «ночь»; о подобии: «течение реки»; об оттенении: «гульба»; о контрасте: «леность»); «первичные идеи» дробятся на 95 «вторичных идей» (например, «утро» порождает идеи: «заря», «скрывающиеся звезды», «восходящее солнце», «пение птиц» и пр.), а «вторичные идеи» — на неуследимое множество «третичных идей» (например, «заря» порождает «идеи» багряного цвета, округлой пространности и пр.) — и так краткая сентенция разворачивается в красноречивое рассуждение, которому не видно конца. А от этих риторик в свою очередь идет прямая линия (через голову романтического иррационализма XIX в.) к нынешним первым трудам по только что начинающейся науке — порождающей поэтике.

Наконец, третья категория доказательств, п р и м е р ы (V, 11), мотивировала реконструкцию факта не с помощью логики, а по сходству спорного факта с бесспорными. По характеру сходства примеры могли быть трех родов: собственно «от сходства» («Гракх погиб как бунтовщик — и Сатурнин как бунтовщик»), «от несходства» («Брут казнил сыновей за недозволенную измену, Манлий сына — за недозволенный подвиг»), «от противоположности» («Марцелл одарил сиракузян-врагов, Веррес ограбил сиракузян-друзей»). По источнику материала примеры могли быть тоже трех родов: собственно «примеры» (exemplum, paradeigma), примеры из истории («так Сципион когда-то...») или из поэзии («так Орест в мифе...», «так лиса в басне...») и условные «сравнения» (similitudo, parabolē), сочиняемые для данного случая («это все равно, как если бы кто-нибудь...»). Сюда же причислялась не очень удачно еще одна (по существу, четвертая) категория доказательств — «авторитет», общее или веское мнение по сходному вопросу («Катон сказал: всякая прелюбодейка — отравительница!» — V, 11, 39). «Авторитет» находился в таком же отношении к внериторическим «предварительным решениям по данному делу», в каком «примеры» находились к риторическим «доводам» — в отношении индукции и дедукции.

5. Реконструированная таким образом картина действительности должна была быть представлена публике — суду, совету, народу. Это

[5] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 109—116.

было как бы испытанием ее на убедительность. Здесь кончалось *нахождение материала* и вставал вопрос сперва о последовательности изложения («расположение» материала, dispositio) и затем о средствах изложения (собственно «изложение», слог, elocutio). Это были вторая и третья части риторической науки.

Расположение материала определялось устойчивой схемой основных разделов речи. Это были вступление (prooemium, exordium), главная часть (probatio), заключение (peroratio). Первая часть должна была прежде всего «привлечь», вторая «убедить», третья «взволновать» и «склонить» слушателя. Эта трехчастная схема могла быть расширена до четырехчастной (так сделал уже Аристотель): главная часть делилась на «повествование» (narratio), излагавшее предмет во временно́й последовательности и дававшее реконструированную картину в цельном и связном виде, и «разработку» (tractatio), излагавшую предмет в логической последовательности и дававшую обоснование этой реконструкции по спорным пунктам. Эта четырехчастная схема могла быть расширена до пятичастной (именно этот вариант принимает Квинтилиан, III, 9, 1): «разработка» делилась на «доказательство» (probatio) точки зрения говорящего и «опровержение» (refutatio) точки зрения противника. Наконец, пятичастная схема могла расширяться до шести-, семи- и восьмичастной: перед «разработкой» выделялась «постановка вопроса» (propositio), от нее отделялось «расчленение вопроса» (partitio), а поблизости помещалось не всегда вводимое в счет частей «отступление» (digressio).

Вступление к речи преследовало троякую цель: добиться от слушателей внимания, предварительного понимания и предварительного сочувствия (IV, 1, 5). Какая из этих целей выдвигалась на первый план, зависело от предмета речи; здесь различались пять случаев. Если предмет был «бесспорным» (honestum — достойный муж требует достойного), то вступление могло вообще быть излишним. Если предмет был «спорным» (dubium, anceps: достойный муж требует недостойного, или наоборот), то главным было добиться сочувствия. Если предмет был «незначительным» (humile: мелкий человек спорит о мелком деле), то главным было добиться внимания. Если предмет был «темным» (obscurum), то главным было добиться понимания. Если, наконец, предмет был «парадоксальным» (admirabile, turpe: недостойный муж требует недостойного, и это надо защищать), то приходилось подменять «вступление-зачин» (prooemium) «вступлением-исхищрением» (insinuatio), чтобы отвлечь внимание слушателей от невыгодной стороны дела и сосредоточить его на выгодной (IV, 1, 40—41).

Повествование в речи содержало последовательный рассказ о предмете разбирательства в освещении говорящей стороны. Главной целью его было «убедить», «объяснить» (docere); лишь вспомогательную роль играли две другие цели: «усладить» и «взволновать» слушателя (первое — в менее значительных, второе — в более значитель-

ных речах, IV, 117—120). Основных требований к повествованию предъявлялось три: ясность (perspicuitas), т. е. привлечение всех необходимых подробностей; краткость (brevitas), т. е. опущение всего, что не идет к делу; и главное — правдоподобие (probabilitas, verisimilitudo), т. е. отсутствие внутренних противоречий (IV, 2, 31—33). Ясность должна была сделать рассказ понятным: главным принципом ее был порядок (ordo, IV, 2, 36), обычно — «естественный», в последовательности событий, но иногда и «искусственный», с художественными перестановками (IV, 2, 86). Краткость должна была сделать рассказ запоминающимся; главным принципом ее была мера (modus), т. е. необходимость держаться между необходимым и достаточным (IV, 2, 45). Ясность и краткость поддерживали друг друга (ибо избыток ясности грозил обернуться многословием, избыток краткости — темнотою) и вместе способствовали главному качеству — правдоподобию. Именно правдоподобие должно было сделать рассказ убедительным; главным принципом его была уместность, соответствие (decorum, conveniens), одна из основ всего риторического искусства.

Соответствовать друг другу должны были прежде всего рисуемое лицо и рисуемый поступок, а затем обстоятельства поступка («кто? что сделал? почему? где? когда? как? какими средствами?» — этот знаменитый ряд вопросов, на которые должно было убедительно ответить повествование, перешел потом из позднеантичных учебников во все риторики нового времени). Именно здесь единичное «что было» демонстрировалось как частный случай общего «что бывает»: отдельное явление соотносилось с устойчивым представлением о типическом посредством художественно убедительной разработки. «Факт» представал в свете «принятых мнений» (opiniones) — и от позиции оратора зависело, будет ли он, опираясь на факт, вносить осторожные поправки в «принятые мнения» о типическом или, опираясь на «принятые мнения», оспаривать либо перетолковывать факт. Крайними случаями здесь были факт истинный, но невероятный (парадокс, IV, 2, 56), в котором нужно было убедить приверженцев «принятых мнений», и факт вымышленный, но вероятный («расцветка», color, IV, 2, 88), которым нужно было искусно заполнить пробелы между фактами реальными. Такие «расцветки» (т. е., выражаясь современным языком, «художественные домыслы») были обычны при разработке фиктивных казусов школьной риторики, но, конечно, в судебной практике поводов для них было немного: обычно это были психологические мотивировки, задним числом подводимые под поступок, они могли быть убедительны, но недоказуемы. Работа с ними была для словесности хорошей психологической школой.

Техника изложения, разработанная в риторической теории повествования, уже в эпоху Квинтилиана применялась к анализу и других, не судебных жанров — описания, исторического рассказа, мифологического предания, литературного вымышленного сюжета (например, в комедии). Можно предположить, что первой школой «расцветки» в антич-

ной литературе была аттическая трагедия, где великое множество драм писалось на ограниченное число мифологических сюжетов: чтобы отличаться друг от друга, они должны были под одни и те же факты подставлять разные мотивировки.

Доказательство и опровержение в речи были теснее всего связаны с ее конкретным предметом и поэтому меньше всего поддавались заранее заданным правилам. Здесь главной целью по-прежнему оставалось «убедить», «объяснить»; лишь рекомендовалось следить (а) за группировкой доводов и контрдоводов (самые веские — в начало и конец, более слабые — в середину), (б) за пропорциональностью их развертывания и (в) за выделением наиболее важных из них с помощью «украшающих» и «волнующих» средств. Именно здесь развертывалась вся сложная аппаратура «статусов» и «локусов»; в ней тоже различались порядок изложения «естественный», в логической последовательности, и «искусственный», с отступлением от нее. Особенное искусство требовалось от защитника, говорившего вторым: иногда ему приходилось на ходу перестраивать заготовленную речь, чтобы примениться к отражению неожиданной аргументации противника.

Заключение речи преследовало две цели: во-первых, суммировать в сознании слушателей общую картину всего сказанного (recapitulatio, IV, 1, 1 — здесь главными средствами были систематичность и краткость); во-вторых, и в-главных, возбудить в чувствах слушателей выгодные для говорящей стороны страсти (affectus, VI, 1, 51). Таким образом, здесь главной целью было «взволновать» (movere): этим закреплялось общее впечатление от речи. Страстей различалось две: по отношению к враждебной стороне — «негодование» (indignatio), по отношению к своей — «сострадание» (miseratio); негодование сосредоточивалось главным образом на поступке, сострадание — на человеке. Такие патетические средства считались очень действенными; чтобы защититься от них, было одно лишь средство — смех: и страшное и трогательное, будучи представлено в смешном виде, переставало быть страшным и трогательным. На средствах комизма Квинтилиан вслед за Цицероном останавливается довольно подробно, но несистематично. По тону здесь различались шутки изящные и грубые, по сосредоточенности — «остроумие», равномерно разлитое в речи, и «насмешки», сжатые и резкие; но терминология здесь сбивчива.

6. Третья область риторики, *изложение* (elocutio), понятным образом, составляла главную заботу оратора. Кроме того, эта часть красноречия пользовалась наибольшей популярностью оттого, что представляла интерес не только для профессиональных ораторов, но и для других прозаиков и поэтов.

Изложение должно было отвечать четырем главным требованиям: правильности (latinitas, hellēnismos), ясности (plana elocutio, saphēneia), умест-

ности (decorum, prepon), пышности (ornatus, catasceuē). Правильность означала верное соблюдение грамматических и лексических норм языка. Ясность означала употребление слов общепонятных в точных значениях и естественных сочетаниях. Уместность означала, что для каждого предмета следует употреблять соответствующий ему стиль, избегая низких выражений при высоких предметах и высоких при низких. Пышность означала, что художественная речь должна отличаться от обыденной необычной благозвучностью и образностью; иногда это понятие подразделялось на два: величавость (gravitas) и приятность (suavitas). Речь без соблюдения правильности становилась варварской, без ясности — темной, без уместности — безвкусной, без пышности — голой.

Наличие этих качеств должно было возвышать ораторский стиль над обыденной разговорной речью. Степень этой возвышенности определялась требованиями уместности, т. е. соответствия предмету. Таких степеней различалось три: это было учение о трех стилях, высоком, среднем и простом. Высокий стиль (genus grande, sublime) пользовался риторическими украшениями с наибольшей полнотой, простой стиль (genus tenue, subtile) — с наибольшей скромностью, средний стиль (genus medium) занимал середину между двумя крайностями. Для того чтобы объяснить (docere), всего уместнее был простой стиль; чтобы «усладить» (delectare) — средний; чтобы «взволновать» (movere) — высокий. Каждый стиль имел предосудительную чрезмерность: высокий стиль мог перейти в напыщенный (inflatum, tumidum), средний — в вялый (dissolutum), простой — в сухой, низкий (aridum, sordidum). Это учение о трех стилях усердно разрабатывалось в свое время Цицероном, когда он с его помощью формировал литературный язык латинской прозы.

Конечно, простое соотношение «высокий — средний — низкий» мало что говорило о конкретных особенностях каждого стиля, особенно для греков, в языке которых было великое множество слов, годившихся для обозначения стилистических качеств. Прежде всего захотелось конкретизировать неопределенный средний стиль: по-латыни он получил название «цветистый» (floridus) (Квинтилиан), по-гречески «гладкий», «веселый», «приятный» (glaphyros, hilaros, charis) (Деметрий). Затем оказалось, что в высоком стиле тоже сосуществуют не вполне тождественные достоинства — «величественность» (megaloprepeia) и «разительность» (deinotēs) — ради этого Деметрий даже выделил не один, а два высоких стиля; кроме того, другие теоретики называли его «обильным» и «сильным». Вдобавок в речи каждого стиля различались «содержание» (dianoia, «мысль»), «отбор слов» (lexis) и «сочетание слов» (synthesis), из которых иногда каждое нуждалось в отдельной характеристике. Число определений множилось, и первоначальная простая схема постепенно исчезла и рухнула под наросшими на нее «качествами» («идеями»). Во II в. н. э. Гермоген Тарсский написал две книги «Об идеях», уже не группируя их по трем стилям, а перечисляя почти в беспорядке: «ясность» (с разли-

чением на «четкость» и «чистоту»), «внушительность и величие» (с выделением «торжественности», «суровости», «стремительности», «блеска», «живости», «пространности» и «полноты»), «отделку и красоту», «горячность», «характерность» («простота», «сладость», «острота», «колкость», «зрелость, нежность и усладительность», «пристойность»), «правдивость» (и «вескость»), «разительность» (с отдельной добавочной книгой «О способе разительности»). Теперь представлялось, что какой писатель соединит в своем слоге больше хороших качеств, тот и лучше. Гермоген был очень авторитетен в Византии, и через него эта позднеантичная система (или бессистемность) перешла в византийскую риторику.

Теория изложения делилась на три раздела: учение об отборе слов, учение о сочетании слов и учение о фигурах. Учение об отборе слов опиралось главным образом на требования правильности речи; о сочетании слов — на требования ясности; о фигурах — на требования пышности. Четвертое главное требование к ораторскому изложению, уместность, присутствовало при разработке всех трех разделов и определяло меру и степень использования приемов. К области нахождения и расположения ближе всего примыкало учение о фигурах, с него здесь и естественнее всего начать.

7. *Фигурами* (schēmata, «позы», т. е. положения тела, отступавшие от спокойной неподвижности) назывались в античной словесности все выражения, отступавшие от той неопределенной нормы, которая считалась разговорной естественностью. Понятно, что таких выражений можно было отыскать бесчисленное множество; и действительно, накопление наблюдений, начавшееся еще при софистах, благодаря усердию риторов уже в эпоху эллинизма нагромоздило огромное количество этих фигур, которые было очень легко как-нибудь назвать, труднее определить и еще труднее систематизировать. Сколько-нибудь удовлетворительная систематизация их не далась никому из теоретиков нового времени; все они то и дело сбиваются на беспорядочное перечисление. Мы опишем их по сравнительно стройной классификации Г. Лаусберга, хотя и с заметными изменениями.

Античность различала прежде всего «тропы» (обороты) и «фигуры», а среди собственно фигур — фигуры мысли и фигуры слова. К «тропам» относятся отдельные слова, употребленные необычным образом, к «фигурам» — сочетания слов; если с изменением этих сочетаний слов меняется и смысл, то перед нами фигура мысли, если нет — перед нами фигура слова. Фигуры мысли были средством выделить именно данную излагаемую мысль, фигуры слова — просто привлечь внимание к данному месту в речи.

Ф и г у р ы м ы с л и можно разделить на четыре группы: (1) уточняющие позицию оратора, (2—3) уточняющие смысл предмета или отношение к предмету и (4) уточняющие контакт со слушателями.

Фигуры, уточняющие позицию оратора, обычно служили приступом к рассуждению. Здесь возможно было прежде всего (а) простое уточнение позиции — «предупреждение» (praeparatio, proparasceuē, IX, 2, 17): «я докажу вам то-то, то-то и то-то»; частным случаем его было «предвосхищение» (anticipatio, prolēpsis): «мне возразят так-то, но я отвечу то-то!» Далее шло (б) показное отступление с позиции — «уступка» (concessio, synchorēsis, IX, 2, 51): «пусть ты этого не хотел, пусть не знал, но ведь ты это сделал!..» И наконец, (в) показное предоставление позиции противнику — «дозволение» (permissio, epitrope, IX, 2, 25): «сделай так, как ты предлагаешь, и ты увидишь, как плохо это кончится!»

Фигуры, уточняющие смысл предмета (семантические), могли подходить к этому с четырех сторон (а—г): от общепринятого взгляда, от сходства, от контраста и от парадокса. Это давало следующие четыре основные фигуры: (А) простое «определение» (finitio, horismos) — «потворствовать греху есть то же преступленье»; (Б) «поправление» (correctio, epanorthosis, IX, 3, 89) — «кто убил этого достойного — нет, достойнейшего из достойных! — мужа?..»; (В) антитеза (contrapositum, IX, 3, 81) — «ученье свет, неученье тьма»; (Г) «присвоение» (conciliatio, synoikeiēsis, coniunctio, IX, 3, 64) — «чем хуже нам, тем лучше нашему делу», «да, я низкого рода, но тем больше чести моей добродетели». Из этих фигур наиболее благодарной для разработки была, конечно, антитеза: она могла развертываться в пределах слов, словосочетаний, фраз, тяготела к параллелизму, украшалась словесными повторами, заострялась вопросо-ответными конструкциями. В результате внутри антитезы стали выделяться по тем же четырем признакам более частные случаи: (а) «возвращение» (regressio, epanodos, IX, 3, 35) — «со мной были только Ифит и Пелий, Ифит старый, а Пелий раненый...»; близко к этому развернутое «сравнение» (comparatio, IX, 2, 100) — «ты богат, я очень беден, ты прозаик, я поэт» и т. д. (Пушкин); (б) «различение» (distinctio, paradiastolē, IX, 3, 65) — «хитрость он звал умом, наглость отвагой, мотовство щедростью...»; (в) «выворачивание» (commutatio, antimetabolē, IX, 3, 85) — «нужно есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть»; (г) оксюморон — «я царь, я раб, я червь, я бог» (Державин), «худой мир лучше доброй ссоры».

Фигуры, уточняющие отношение к предмету, подчеркивающие важность его (аффективные), могли подходить к этому тоже с четырех сторон: от говорящего, от самого предмета, от других лиц и от всего мирового целого. (а) «От говорящего» это давало самую простую фигуру «восклицания» (exclamatio, ecphonēsis, IX, 2, 26): «о времена! о нравы!». (б—в) «От предмета» это давало в простейшем случае фигуру «задержки» (commoratio, expolitio, IX, 1, 28), т. е. повторения одного и того же на разный лад: «отечество стоит жертв, всякая жертва ничто пред благом отечества, как не пойти на жертву для отечества!» — а в более сложном случае фигуру «наглядности» (evidentia, enargeia, VIII, 3, 61; IX, 2, 40), т. е.

детализации картин по предметам, а предметов по приметам — «со всадником там пеший бьется, там конь испуганный несется, там русский пал, там печенег, там клики битвы, там побег...» (Пушкин[6]); «выходит Веррес, с пьяным взглядом, шаткою походкою, распоясанный, в греческом плаще, с венком на голове...» (Цицерон). (г—д) «От других лиц» это давало фигуру «этопеи» (sermocinatio, IX, 2, 29 и 58), если лица эти были живые и реальные: «я знаю, Милон скажет мне: не надо, не заступайся за меня...», «я говорил себе: стоит ли идти на это...», — или фигуру «просопопеи» (олицетворение, fictio personae, IX, 2, 31), если это были умершие люди или отвлеченные образы: «если бы встал из могилы твой отец, он сказал бы...», «вот само отечество обращается ко мне...». (е) «От мирового целого» это давало фигуру подобия (similitudo, parabolē, VIII, 3, 72): «как земледелие улучшает землю, так воспитание душу» и т. п.

Наконец, фигуры, уточняющие контакт со слушателями, могли быть двух видов: обращением или вопросом. Обращение могло быть (а) «мольбою» (obsecratio, deēsis, VI, 1, 33), т. е. униженностью перед публикой; (б) упреком, «свободоречием» (licentia, parrhēsia, IX, 2, 38), т. е. обращением не к публике, а в сторону: «о, Рим, развратный Рим...» Вопрос мог быть (а) чистым риторическим вопросом, не требующим ответа (interrogatio, erotēma, IX, 2, 7): «доколе же ты будешь, Катилина, во зло употреблять терпение наше?»; (б) вопросом с ответом, «подсказом» (subiectio, apophasis, IX, 2, 12): «может быть, деньги были у тебя? не было их у тебя!»; (в) вопросом без ответа, «сомнением» (dubitatio, diaperēsis, IX, 2, 19): «даже не знаю, как отвечать?..» — или, если речь идет о прошлом, «совещанием» (communicatio, anacoinōsis, IX, 1, 30): «скажите, что мне было делать?»

Из этого обзора видно, что фигуры мысли были теснее всего связаны со спецификой античной судебной речи. Поэтому многие из них для анализа художественной литературы в целом не очень существенны, зато существенны, например, для анализа публицистики, или диалогов-споров в драме и романе. Зато другие — оттенение предмета антитезами, детализация «наглядностью», подчеркивание лирическими отступлениями, обращениями «к читателю» и пр. — сохраняют свое значение для самых разных жанров. Если же рассматривать всякое художественное произведение как диалог, в который автор вступает с читателем, в чем-то убеждая и что-то внушая ему, то теоретический интерес всех перечисленных приемов становится особенно велик.

Все эти фигуры мысли, как сказано, могли быть реализованы различными словесными средствами. Средства эти сводились в конечном счете к трем видам: прибавлению, убавлению или перестановке. При-

---

[6] Классический анализ этой сцены сражения из «Руслана» и совершенно аналогичной из «Полтавы» см.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения, т. 2. М., 1964, с. 433—450.

бавление (subnexio, prosapodŏsis, IX, 3, 94) имело вид обычной амплификации с накоплением однородных мотивов. Убавление имело вид эффектной «фигуры умолчания» (praeteritio, reticentia, paraleipsis, aposiopesis): «не буду говорить о том, что ты лжец, вор, развратник и т. д., скажу лишь...» — это была как бы апелляция к собственному воображению слушателей. Наконец, перестановка логической последовательности мысли (слова Энея: «умрем и бросимся в бой!») была случаем редким, и Квинтилиан о ней даже не упоминает.

8. Здесь мы уже переходим от области фигур мысли к области ф и г у р с л о в а. Здесь то деление, которое для фигур мысли было вспомогательным, становится основным: собственно фигуры слова делятся на (1) фигуры прибавления, (2) фигуры убавления, (3) фигуры перестановки, размещения; к ним можно прибавить (4) фигуры переосмысления, т. е. тропы. Это значит, что в этих фигурах слова являются в большем количестве, в меньшем количестве, в ином порядке или в ином значении, чем в так называемой естественной речи.

Фигуры прибавления — категория наиболее многочисленная. Основу ее составляют (А) фигуры повторения. Они классифицировались по двум признакам: по последовательности расположения и по точности повторения.

Древнейшим и простейшим способом усилить выразительность слова было повторить его дважды, подряд или почти подряд: это было (а) простое «удвоение» (geminatio, epizeuxis, IX, 2, 38) — «пора, пора, рога трубят...», «пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...» (Пушкин). Иногда в нем различалось повторение одного слова (iteratio, palillogia) и повторение нескольких слов (repetitio, epanalēpsis). Более сложным способом было повторение слова в началах и концах смежных отрезков текста (колонов в прозе, стихов в поэзии). Это давало следующий ряд фигур: (б) «анафору», единоначатие (epanaphora, IX, 3, 30) — «клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем» и т. д. (Лермонтов); (в) «эпифору», единоокончание (desitio, antistrophē, IX, 3, 30) — «ты уже не сетуй, сестра моя, не сетуй...» (Луговской); (г) «сплетение», сочетание анафоры с эпифорой (complexio, symplocē, IX, 3, 31) — «во поле березонька стояла, во поле кудрявая стояла...»; (д) «охват» (inclusio, redditio, prosapodŏsis, IX, 3, 34) — «мутно небо, ночь мутна» (Пушкин); (е) «стык» (reduplicatio, anadiplōsis, IX, 3, 44) — «о, весна без конца и без краю, без конца и без краю мечта!..» (Блок); вереница «стыков», затягиваясь, могла дать (ж) «градацию» (gradatio, climax, IX, 3, 54) — «итак, начинается песня о ветре, о ветре, одетом в солдатские гетры, о гетрах, идущих дорогой войны, о войнах, которым стихи не нужны...» (Луговской): именно это значение слова «градация» первично, значение «нарастание» развилось уже потом.

По таким схемам могли размещаться повторения как тождественных слов (в вышеприведенных примерах), так и не вполне тождествен-

ных слов. Здесь по характеру нетождественности можно различить две группы фигур. Во-первых — с ослаблением тождества смысла при сохранении формы: (а) повторение слова в том же, но усиленном, эмфатическом значении (distinctio, diaphora, IX, 3, 66) — «о женщина, ты истинная женщина!», «высшее искусство — не обнаруживать искусства» (изысканный пример, «антанакласис», приводит Квинтилиан в IX, 3, 68: отец говорит сыну: «я знаю, ты ждешь моей смерти...» (в надежде на наследство); сын восклицает: «о нет!»; отец: «...так подожди же моей смерти» (т. е. не спеши меня отравить); (б) повторение слова в иных значениях (traductio, IX, 3, 69) — «у кого в жизни нет ничего дороже жизни, тот не сможет прожить жизнь достойно». Во-вторых — с ослаблением тождества формы: (а) «созвучие» (annominatio, paronōmasia, IX, 3, 66), ослабление фонетического тождества — «маленький, но миленький», «непобежденный и непобедимый»; (б) «полиптотон», «разнопадежность» (IX, 3, 36), ослабление морфологического тождества — «беда на беде беду погоняет»; (в) «синонимия» (IX, 3, 45), ослабление лексического тождества — «так вы рассудили, так постановили, так сочли за благо», «беги, спеши, лети!»

Эта синонимия служит уже переходом от (А) фигур повторения к (Б) фигурам подкрепления. Их можно различить две: (а) подкрепление смежное, аналогичное простому удвоению, — «перечисление» (enumeratio, recapitulatio, anacephalaiōsis, IX, 3, 48): «кто вынесет сразу боль, страх, нищету, унижение, насилие...»; (б) подкрепление периодическое, аналогичное анафоре и эпифоре, — «распределение» (distributio, diairēsis): «прошлое полно страданий, настоящее полно тревог, будущее полно опасностей...» Наконец, к фигурам прибавления принадлежит (В) «полисиндетон», многосоюзие (IX, 3, 50), повторение не значащих слов, а служебных: «и блеск, и шум и говор волн» (Пушкин).

Фигуры убавления, понятным образом, гораздо менее разнообразны. Это (а) пропуск подразумеваемого члена словесной последовательности — «эллипс» (elleipsis, «оставление», IX, 3, 58): «мы встаем, и тотчас на коня, и рысью по полю при первом свете дня» (Пушкин); (б) пропуск подменяемого члена последовательности — «зевгма» («сопряжение», nexum, syllēpsis, IX, 3, 62): «вел ли он войну или <поддерживал> мир», «глаза и зубы разгорелись» (Крылов), «И звуков и смятенья полн» (Пушкин). Первая фигура ощущается как очень естественная, вторая — как очень изысканная. Сюда же принадлежит (в) «асиндетон», бессоюзие (IX, 3, 40), опущение не значащих слов, а служебных — прием, обратный полисиндетону.

Фигуры перемещения (расположения) столь же немногочисленны. Это (а) взаимоперемещение двух смежных слов — «анастрофа» (VIII, 6, 65): «старина глубокая», «пошел наш герой» и т. п.; (б) разъединение двух связанных слов — «гипербатон» (transiectio, VIII, 6, 62): «неверная царит над нами Фортуна», «покрытый воин сединами» и т. п. Но сюда же может быть причислена и очень важная (в) фигура паралле-

лизма, одна из древнейших в риторике (IX, 3, 77—80); внутри нее по количеству членов (колонов) различаются диколоны, триколоны и т. д.; по равновеликости членов — точный «исоколон» и приблизительный «парисон»; по строению членов — прямой («антаподосис») и обращенный (в новое время получивший название «хиазм»: «звезда печальная, вечерняя звезда», Пушкин); по звучанию членов — незарифмованные и зарифмованные («гомеотелевтон», «с подобными окончаниями»; их частный случай — «гомеоптотон», «с подобными падежными окончаниями»); наконец, по значению членов — синонимические (disiunctio, IX, 3, 45) — «римский народ Нумантию уничтожил, Карфаген ниспроверг, Коринф стер с лица земли...» — и антонимические (adiunctio), где синонимов нет, — «ты средствами нищ, щедростью богач, разумом царь...»; между этими крайностями располагаются все остальные возможные случаи.

Фигуры переосмысления, т р о п ы, т. е. отклонения от «естественной нормы» в пределах одного слова, находятся уже на грани между областью «фигур» и областью «отбора слов». Переосмысление может быть переносом значения, сужением значения и усилением значения слова.

(а) Перенос значения по сходству дает «метафору» (translatio, VIII, 6, 4), сокращенное сравнение. Этот самый употребительный троп имел разновидности, классифицируемые по-разному; самым популярным было деление по переносу качества с одушевленного предмета на одушевленный, с неодушевленного на одушевленный и т. д. (4 разновидности: <царь> — «пастырь народов», «твердокаменный боец», <искры> — «семена огня», «копья жаждут крови»; последний случай, перенос с одушевленного на неодушевленное, давал «олицетворение» — «задумчивость, ее подруга», Пушкин). Но возможны были и другие деления: по частям речи (прилагательное, существительное, глагол — ср. 2, 3 и 4-й из приведенных примеров; так являются «метафорический эпитет» и подобные ему явления), по чувственной окраске («свет свободы», «сладкое имя») и пр. Будучи развернута в пространную картину, метафора обращалась в «аллегорию», иносказание (VIII, 6, 44; IX, 2, 46) — «корабль государства, носимый бурями смут...», тема известных од Алкея и Горация.

(б) Перенос значения по смежности дает «метонимию» (denominatio, VIII, 6, 23). Этот троп классифицировался по характеру смежности: причина — следствие (автор — сочинение, орудие — действие и пр.: «читаю Вергилия», «обрек мечам и пожарам»), форма — содержание (вместилище — вместимое и пр.: «театр рукоплещет», «стакан пенится»), свойство — носитель («смелость города берет», «дружба пришла на помощь»), означаемое — знак («оставил перо для меча») и пр.

(в) Перенос значения по количеству дает «синекдоху» (букв. «частичное принятие на себя», лат. intellectio, VIII, 6, 19): часть = целое («не ступала нога человека»), род = вид («на золоте едал»), один = многие

(«швед, русский колет, рубит, режет» — Пушкин). Частным случаем синекдохи является «антономасия» (букв. «противоименование», VIII, 6, 29), замена собственного имени более общим («сын Атрея» вместо «Агамемнон»).

(г) Перенос значения по противоположности дает «иронию» (eirōneia, simulatio, illusio, VIII, 6, 54): «Веррес, сей непорочный правитель...». «Ироником» в древнегреческой комедии назывался шут, притворявшийся глупее, слабее (и т. д.), чем он есть, в противоположность «бахвалу», шуту, притворявшемуся умнее, сильнее (и т. д.), чем он есть; отсюда и пошли все значения этого слова, начиная от самого скромного — названия риторической фигуры.

(д) Сужение значения дает «эмфазу» (VIII, 3, 83): «чтобы сделать это, нужно быть человеком» (т. е. героем); «тут нужен герой, а он только человек» (т. е. трус).

(е) Усиление значения дает «гиперболу», преувеличение (VIII, 6, 67): «мы с вами сто лет не видались» — и «мейосис», преуменьшение: «мальчик-с-пальчик» и т. п. Впрочем, эти приемы лишь по традиции причислялись к тропам и фигурам, по существу же они принадлежат к явлениям образного, а не словесного плана.

(ж) Точно так же по традиции причислялась к тропам и перифраза (circuitus, VIII, 6, 59) — замена одного слова несколькими («погрузился в сон» вместо «заснул», «колебатель земли» вместо «Посидон»); в частности, замена более низкого слова более пристойным называлась «эвфемизмом», замена «прямого» слова двойным отрицанием («небезызвестный» вместо «пресловутый») называлась «литотой». В современных справочниках можно прочесть, что литота есть фигура преуменьшения: это ошибка, здесь она спутана с «мейосисом», хотя путаница эта восходит еще к позднеантичным временам.

Обратим внимание, что в этом списке отсутствует явление, противоположное эмфазе, — «расширение значения слова» (С. Аскольдов предлагал для этого термин «концепт»). Античная стилистика, одним из первых требований которой была ясность, избегала таких приемов: ведь, по существу, это привело бы к размыванию значения слова, неопределенности и в конечном счете непонятности. Все перечисленные тропы — это переосмысления слов, рационально объяснимые и опирающиеся на аналогии в обычном разговорном языке. Фраза Наташи из «Войны и мира»: «Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный», — для античного ритора была бы непонятна и уж, во всяком случае, бесполезна: в ней все необычные значения слов опираются не на общечеловеческие, а на индивидуальные ассоциации, не рассчитанные на сколько-нибудь широкое общение. В поэзии XX в. именно такие индивидуальные ассоциации, индивидуальные системы символов и т. д. вошли в литературу впервые; поэтому для анализа современной поэзии семи античных тропов недостаточно. Но это не значит, что устарела вся раз-

работанная риторами система тропов и фигур: это значит, что для анализа новой поэзии (начиная приблизительно с Малларме) имеет смысл добавить к семи античным тропам восьмой, «расширение значения». Это не будет отмычкой ко всем текстам, но это позволит соизмерять тексты разных эпох, пользуясь одним и тем же риторическим инструментарием.

Вся сложная номенклатура тропов и фигур, разработанная многими поколениями античных риторов, отличается четырьмя особенностями. Во-первых, она очень тонко и наблюдательно отмечает отдельные стилистические «блестки» (lumina, любимое цицероновское слово), выделяющиеся на нейтральном речевом фоне. Во-вторых, она лишь неуверенно и неумело их систематизирует, границы между видами и разновидностями фигур сплошь и рядом оказываются расплывчатыми. В-третьих, она совершенно их не объясняет, так как исходное понятие, «естественная речь», для которой эти фигуры служат «украшением», остается непроанализированным и ощущается лишь интуитивно. В-четвертых, она неправильно их применяет, предполагая, что всякое скопление фигур делает речь возвышенной и художественной, между тем как фигуры такого рода изобилуют и в разговорной речи, а неупорядоченное их употребление может произвести лишь комический эффект. Все это стало очевидным к концу XVIII в.; Мармонтель в просветительской «Энциклопедии» пародирует учение о фигурах в такой форме:

«Дюмарсэ заметил, что риторические фигуры всего обычнее в спорах рыночных торговок. Попробуем соединить их в речи простолюдина и, чтобы оживить его, предположим, что он ругает свою жену: «Скажу я „да“, она говорит „нет“; утром и вечером, ночью и днем она ворчит (антитеза). Никогда, никогда с ней нет покоя (повторение). Это ведьма, это сатана! (гипербола). Но, несчастная, ты скажи-ка мне (обращение): что я тебе сделал (вопрос)? Что за глупость была жениться на тебе (восклицание)! Лучше бы утопиться (пожелание). Не буду упрекать тебя за все твои расходы, за все мои труды, чтобы добыть тебе средства (умолчание). Но прошу тебя, заклинаю тебя, дай мне спокойно работать (моление)... Она плачет, ах, бедняжка: вот увидите, виноватым окажусь я (ирония). Ну ладно, пусть так. Да, раздражителен, невоздержан (уступление)... Но скажи мне, неужели со мной нельзя поступать по-хорошему?»[7] и т. д.

Когда недостатки риторической системы тропов и фигур стали ясны, то европейская словесность решительно отвернулась от теории фигур; лишь система тропов отчасти продолжала держаться, опираясь то на логику, то на психологию. Однако, отказавшись от этой системы понятий, современная стилистика ничем ее не заменила и не перестает от этого страдать. Поэтому все более ощутимой задачей сегодняшней фи-

[7] Цит. по: *Томашевский Б.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925, с. 50.

лологии становится пересмотр и реконструкция этого аппарата античной стилистики на основе современного научного языкознания. Это переосмысление обещает быть таким же плодотворным, каким оказалось переосмысление аппарата античной метрики в современном стиховедении[8].

9. Учение о фигурах, о «пышности речи», было наиболее броской частью теории изложения; оно работало средствами, откровенно противопоставляемыми нейтральному речевому фону. Напротив, учения об отборе слов (о «правильности» речи) и о сочетании слов (о «ясности» речи) были менее заметны в античной теории и практике, потому что они должны были действовать более тонкими приемами. К ним больше относится популярный парадокс: «искусство — в том, чтобы скрыть искусство» (ars est celare artem).

Учение об отборе слов опиралось на предпосылку: речь ораторского (и всякого литературного) произведения не должна быть тождественна разговорной, «уличной» речи. Даже там, где она не пользуется тропами и фигурами, а только словами в их основном значении (cyria onomata, propria verba), эти слова должны быть искусственно отобраны из запаса латинского языка (copia). Основных критериев этого отбора было четыре (VIII, 2, 22): употребительность, логика, авторитет и старина (consuetudo, ratio, auctoritas, vetustas). Должную меру в пользовании этими критериями соблюдал вкус (iudicium).

Из четырех критериев отбора слов главным была употребительность. Без нее отбор, построенный на логике, выглядел искусственным, на авторитете — манерным, на старине — архаическим.

«Авторитетом» назывался факт употребления данного слова (или формы слова) писателем, признанным классическим: для зрелой латинской литературы это был Цицерон или Вергилий, для греческой прозы Платон или Демосфен, для греческой поэзии авторитеты разнились по жанрам. Но и из их лексики, как правило, использовались только слова, перешедшие в общий язык: «не то, что сказалось, а то, что осталось» (I, 6, 42). Исключения бывали, но они характерны лишь для отдельных периодов: таков был аттицизм второй софистики, когда верхом совершенства казалось сочинить речь на демосфеновскую тему чисто демосфеновским языком, таково было цицеронианство времен Возрождения, окончательно оторвавшее литературную латынь от разговорной.

«Старина» была, по существу, частным случаем «авторитета» — приметой именно такого слова, которое когда-то употреблялось классиками (более древними, чем Цицерон с Вергилием и пр.), но потом выш-

[8] Трудно, однако, назвать удачным первый подступ в этом направлении — работу льежской школы: *Дюбуа Ж.* [и др.]. Общая риторика. Пер. с фр. Общая ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986 (с ценной статьей: *Гиндин С. И.* Риторика и проблемы структуры текста,с. 355—366).

ло из живого употребления. Эти слова уже не ощущались как общеприемлемые, а привносили в стиль оттенок «почтенности» и «величавости» (dignitas, maiestas). Поэтому в обращении с ними всякий раз рекомендовалась осторожность: «чтобы извлекать их не из слишком темной старины» (VIII, 3, 25).

«Логика» позволяла пользоваться словами даже малоупотребительными, если они построены по образцу употребительных или этимологически выводятся из них. (Этимология могла быть и фантастической: знаменитое «lucus a non lucendo — «роща», lucus, называется так потому, что в нее не проникает свет, lux», у Квинтилиана упоминается еще иронически — I, 6, 34, а у Исидора Севильского в VII в. уже всерьез — I, 37, 42). В латинском языке логика с употребительностью почти не разноречила, в греческом с его долгой историей это случалось чаще. Отсюда во II в. до н. э. возникла знаменитая полемика «об аналогии и аномалии»: александрийская грамматическая школа (в основе — перипатетическая, с аристотелевской заботой о логике) считала, что при отборе слов важнее логика; пергамская школа (в основе — стоическая, представлявшая мир как органическое целое, в котором ничто не случайно) считала, что важнее употребительность.

Кроме слов в прямом значении, которыми занималась теория отбора слов, и слов в переносном значении, которыми занималась теория тропов, была еще узкая прослойка слов новообразованных (ficta), которыми никто не занимался. Их остерегались («новые слова мы сочиняем не без опаски», I, 5, 7; ср. VIII, 3, 35), из них предпочитали те, которые уже встречались в устном языке («чем старше новое слово, тем лучше», I, 6, 41), и даже не делали наблюдений над греческими заимствованиями, наплывавшими в латынь все больше и больше (в ранних латинских книгах по риторике греческие термины обычно калькируются, а в поздних транслитерируются). Когда же в поздней античности «новые слова» потоком хлынули в латинский язык, то риторическая мысль уже так закостенела, что скорее служила охраной старой книжной культуры от новых языковых процессов, чем активной их участницей.

Отступления от этого четырежды отмеренного отбора слов назывались «варваризмами», или — если они были художественно мотивированы — «метаплазмами» («перелепленные» слова). Различались отступления уже знакомых нам трех видов: прибавление, убавление, перестановка звуков и слогов, — к которым добавлялся еще четвертый вид, «замена» (immutatio), и некоторые более мелкие (искажения долгот в гласных и пр.). При этом изменение каждого рода могло происходить в начале, середине и конце слова. Так, gnatus вместо natus — это прибавление в начале слова (prothesis), мотивированное архаизмом, «стариной»), mage вместо magis — это убавление в конце слова (apocopē), interpetror вместо interpretor — это перестановка в середине слова (transmutatio без более

точного обозначения). Сохранились позднеантичные списки таких варваризмов, сделанные для учебных целей («как не надо говорить»): они представляют собой драгоценный материал для изучения народной латыни.

От «варваризмов» отделялись «солецизмы» (буквально — «черта диалекта города Сол на Кипре»): варваризмом называлось неправильно взятое отдельное слово, солецизмом — неправильно построенное словосочетание. Так, солецизмом «через прибавление» был «плеоназм» («преизбыток»): «...не добившись мира, послы вернулись *туда, откуда были посланы*» (ср. в финале «Бориса Годунова»: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор *отравили себя ядом*. Мы видели их *мертвые трупы*»). Особенно разнообразны были солецизмы «через замену», подобные русским вульгаризмам «о погулять не может быть и речи» (замена части речи), «пройдемте, гражданин» (замена наклонения), «пролитое кофе» (замена рода), «иду я как-то раз и думаю» (замена времени), «идешь себе и вдруг видишь» (замена лица) и пр. Если художественно мотивированные варваризмы получали особое название «метаплазм», то художественно мотивированные (например волнением, как в «Борисе Годунове») солецизмы даже не нуждались в особом названии: они становились обычными фигурами, «выражениями, отступающими от разговорной естественности». Самое большее, к четырем перечисленным выше категориям фигур пришлось бы для этого прибавить пятую, «фигуру замены» (или «подмены»).

Мы видим, что грань между «ошибкой» (солецизм, варваризм) и «художественным приемом» (фигура, метаплазм) очень зыбка и может быть изменчива. Определяется она вкусом, т. е. интуитивным ощущением, какой оборот «употребителен», а какой нет. Носителем этого вкуса является слой общества с хорошим словесным образованием — в античности он был достаточно тонок и однороден. Потом, когда стали складываться новоевропейские литературные языки, то в них роль арбитров вкуса стали брать на себя литературные кружки, именовавшие себя «академиями»: в Италии XVI в. это было еще стихийно, но в XVII в. Французская академия, а в XVIII в. Российская академия были уже государственными учреждениями.

10. Последней частью теории изложения было *учение о сочетании слов*. Оно состояло из трех частей: соединения слов, построения фраз и закругления фраз с помощью ритма.

С о е д и н е н и е   с л о в могло рассматриваться с точек зрения смысловой и звуковой.

С точки зрения смысловой рекомендовалось, во-первых, располагать слова в порядке усиления: «ты вор и святотатец», а не «ты святотатец и вор» — и, во-вторых, не нарушать последовательности привычных словосочетаний: «мужчины и женщины», «дни и ночи», «восход и за-

кат», а не наоборот (IX, 4, 23). Более строгие правила — чтобы подлежащее всегда стояло перед сказуемым, определяемое перед определением и пр. — считались педантизмом. Но заканчивать фразу всегда рекомендовалось глаголом: «...в нем — вся сила речи» (IX, 4, 26). В языках со свободным порядком слов эта манера перешла и в новоязычную риторическую прозу (например, у Ломоносова).

С точки зрения звуковой рекомендовалось избегать, во-первых, однообразия слов, слогов и звуков, а во-вторых, неблагозвучия на их стыках. (1) Однообразием считалось, если друг за другом следуют несколько слов одинаковой длины; несколько слов с одинаковыми падежными или глагольными окончаниями; несколько (свыше двух) одинаковых слогов; несколько (свыше трех-четырех) долгих и особенно кратких слогов; если слишком часто повторяется, особенно в начале слов, один и тот же звук (IX, 4, 60—66). Цицерон был осмеян за повторение слогов в стихотворной строке «O fortunatam natam me consule Romam», а старый Энний — за повторение звуков в строке «O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti» (приблизительные переводы Ф. А. Петровского: «О, сколь необорим Рим, в консульство наше рожденный»; «О Тит Татий, тиран, тяготят тебя тяготы эти»). К Эннию потомки были несправедливы, у него это — наследие принципа аллитерации, когда-то организовывавшего древнелатинский стих. (2) Неблагозвучием считалось, если слоги на стыках слов складывались в новое непредусмотренное слово (как в русском «слыхали ль вы» — «слыхали львы»); если согласные на стыках слов образовывали «шероховатое строение» (structura aspera) — повторение одних и тех же звуков, столкновение *S*, *X*, *R*, *F* и т. п.; если гласные на стыках слов образовывали «зияющее строение» (structura hiulca) — столкновение двух одинаковых долгих; просто двух долгих; округлых *O*, *U*, *A*; узких *E*, *I*; долгого с кратким; и, наконец, просто двух кратких (перечень — в убывающем порядке ощутимости).

Построение фраз (основывалось на различении сверхкоротких сочетаний, «отрезков» (comma, incisum), коротких словосочетаний или простых предложений, «членов» (colon, membrum), и длинных сложноподчиненных конструкций, «периодов» (букв. «обход»; общепринятого латинского перевода этому греческому слову так и не установилось). Сравнивая с поэзией, можно сказать, что по степени смысловой законченности отрезок-комма подобен полустишию, член-колон — стиху, а период — строфе. Речь различалась трех типов: «распущенная» (soluta, dialelymenē) из перемешанных без разбору комм и колонов; «нанизанная» (perpetua, eiromenē) из вереницы колонов; «связанная» (vincta, catestrammenē) из следующих друг за другом периодов. «Распущенная речь» вела свое начало от диалога и употреблялась в письмах, диатрибах и других жанрах, близких устной речи. В ораторских речах она появляется лишь вкраплениями в самых патетических или полемических местах («Дома тебе не хватало? был он у тебя! Денег хватало? не

было их у тебя!» — Цицерон, «Оратор», 67, 223). «Нанизанная речь» вела начало от устного рассказа и употреблялась в историческом жанре, а в ораторской речи — в повествовательных частях. «Связанная речь» была уже всецело созданием ораторской прозы, и на ней держалась вся речь от начала до конца.

В качестве примера «распущенной речи» обычно приводилось начало «Государства» Платона: «...слуга, тронув меня сзади за плащ, сказал: „Полемарх просит вас подождать его". Я обернулся и спросил, где он. „А вон он идет сюда, вы уж, пожалуйста, подождите". — „Пожалуйста, мы подождем", — сказал Главкон. Немного погодя подошел и Полемарх...» и т. д. В качестве примера «нанизанной речи» еще при Аристотеле называли «Историю» Геродота (у позднейших историков в рассказ все чаще вмешивается ораторский периодический стиль), например (I, 6): «Крез был родом лидянин, сын Алиатта, царь народов по сю сторону реки Галиса; река же сия протекает от юга между Сириею и Пафлагониею и к северу впадает в Понт Евксинский. Сей-то Крез первый из варваров, нам известных, принудил иных из эллинов платить себе дань, а с иными заключил дружеский союз: к дани он принудил ионян, эолян и обитавших в Азии дорян, дружеский же союз заключил с лакедемонянами...» В качестве примера «связанной речи» образцами служили речи Демосфена и Цицерона, например начало речи за Цецину: «Если бы, сколько наглость сильна в полях и безлюдьях, столько и бесстыдство было сильно на форуме и в суде, — то все равно и теперь Авл Цецина не склонился бы перед бесстыдством Секстия Эбуция, как и там не склонил бы без борьбы силу перед наглостью». Это симметричный, уравновешенный период; асимметричным, напряженным периодом было, например, начало речи за Архия: «Если я обладаю, о судьи, хоть немного природным талантом, — а я сам сознаю, насколько он мал и бессилен; если есть во мне навык к речам, — а здесь, сознаюсь, я кое-что уже сделал; если есть для общественных дел и польза и смысл от занятий моих над твореньями мысли и слова, от научной их проработки, — и уж тут не могу не сказать откровенно, что в течение всей моей жизни я неустанно над этим трудился, — то на самом законном, можно сказать, основании может потребовать здесь от меня защиты вот этот Лициний».

Из этих примеров яснее всего видна разница между «нанизанной», допериодической, и «связанной», периодической речью. Лучше всего сформулировал ее еще Аристотель: «Нанизанная речь не имеет конца по собственной сути, а кончается потому, что кончается излагаемый предмет»; «период же есть речь, имеющая начало и конец по собственной сути, а вместе с этим удобообозримую величину» («Риторика», III, 9, 2—3). Читая Геродота, читатель как бы плывет по течению реки, не зная, где ждет его причал; читая Цицерона, читатель все время чувствует, далеко ли он отошел от начала периода и скоро ли следует ждать его конца. Это достигается тем, что рамку периода образует двухчленная синтакси-

ческая конструкция типа «если... то», «сколько... столько», «как... так», «когда... тогда», «поскольку... постольку» и пр., а внутрь этой рамки как бы скобками в скобках втискиваются все обстоятельства описываемого события. Начав читать с «если...», читатель напряженно ждет появления «...то», и на этом напряжении воспринимает все многочисленные подробности, сообщаемые в промежутке. Именно этого напряжения не было в «нанизанной речи» Геродота и др. Двухчленная рамка интонационно делит период на восходящую часть, «протасис» («если...») и нисходящую часть, «аподосис» («...то»), в конце аподосиса ожидается остановка, конец. Материал историка поступает в сознание читателя непрерывным потоком, материал оратора — отдельными большими порциями, довод за доводом, вывод за выводом. Построение речи соответствует задачам жанра.

Период строится из колонов (и, в случае надобности, из отрезков) как из составных частей. В периоде о Цецине легко выделяются слухом четыре колона (два восходящих и два нисходящих по очереди); в периоде о Лицинии Архии — семь (шесть восходящих, сгруппированных попарно, удлиняющихся с каждой парой и все напряженнее подводящих слушателя к кульминационному перелому, — и один уравновешивающий их, нисходящий). Как строить периоды из колонов, об этом античные теоретики писали немало, но не очень вразумительно: видимо, этот материал достаточно живо воспринимался на слух и не понудительно требовал осмысления. Более или менее общепризнанным было то, что среднее число колонов в периоде — четыре (IX, 4, 125: видимо, это соответствовало запасу дыхания, нужному для периода), что средняя длина колона равна длине (гексаметрического) стиха в поэзии, т. е. не более 17 слогов и что последний колон в периоде должен быть длиннее остальных, как бы отмечая концовку.

Внутренняя законченность периодов, отчетливость отбивок между ними, важность концовок перед этими отбивками приводит нас к третьей части учения о сочетании слов — о закруглении этих концовок с помощью ритма.

Р и т м был самым напрашивающимся средством, чтобы поднять ораторскую прозу над уровнем обыденной речи. Именно поэтому этим средством следовало пользоваться с осторожностью: «...хоть речь и связана, она должна казаться распущенной» (IX, 4, 77). Вопрос решался терминологически тонко: «...в речи есть ритм, но нет метра» (Цицерон, «Оратор», 172). Это значило: и стих и проза состоят из стоп (т. е. определенных сочетаний долгих и кратких слогов), но в стихе эти стопы повторяются в единообразной, предсказуемой последовательности, называемой «метр», а в прозе эта последовательность продуманно благозвучна, но не столь предсказуемо единообразна и называется «ритм». Чтобы ораторская проза не была похожа на стих, принимались все меры: избегались начала и концы фраз, похожие на начала и концы наиболее

употребительных стихотворных размеров, и наоборот, концы фраз делались похожи на начала стихов (так, из начала популярного размера сенария Ū — ∪ — Ū... получился частый в концах периода дихорей ... — ∪ — Ū). В начале периода ритм был наиболее свободен, в середине плавен, в концовке четок: концовка была сигналом паузы.

Объем ритмической концовки периода составлял приблизительно две стопы. Так как античные стопы очень вариабельны (каждый долгий слог может быть заменен двумя краткими и пр.), то разнообразие концовок было очень велико и нащупать в нем общий принцип крайне трудно. Цицерон и следовавший за ним Квинтилиан определяли этот принцип так: предпоследняя стопа должна быть кретиком (— ∪ —), а за ней могут следовать еще несколько слогов. Обследования цицероновской практики показали, что он действительно следовал этому теоретическому принципу[9]. Но этим не исчерпывался вопрос. Наряду с концовками ораторской прозы, отвергавшими сходство со стихом, были концовки исторической прозы, допускавшие сходство со стихом (и напоминавшие о гексаметрах исторического и героического эпоса); наряду с «кретиковой» теорией Цицерона была более поздняя и плохо нам известная теория, делившая концовки по долготе или краткости предпоследнего слога[10]. Здесь еще много работы для исследователей.

Так как в латинском языке место ударения в слове связано с местом долготы, то и в средние века, когда разница между долготами и краткостями исчезла, расположение ударений осталось таким, что разница излюбленных концовок продолжала слышаться. «Кретик + спондей» дал в тонической концовке «ровный ход» («делывал много»); «кретик + дихорей» — «быстрый ход» («делывал очень много»); «кретик + кретик» — «медленный ход» («делывал многое»). Но это уже выходит за пределы античной риторики.

Таковы три основных раздела античной риторики: нахождение, расположение, изложение. Два последних — память и произнесение — играют при них лишь вспомогательную роль (несмотря на знаменитую сентенцию Демосфена, что первое по важности дело в речи — произнесение, и второе — произнесение, и третье — произнесение же). Наука памяти возникла полстолетием раньше риторики, ее «изобретателем» считался поэт Симонид Кеосский. Наука произнесения возникла приблизительно тогда же, и носителями ее были актеры афинского театра. Здесь риторика могла опираться на уже разработанную традицию.

11. *Память* (memoria) различалась природная и искусственная. Для развития природной памяти употреблялась почти та же тренировка, что и в наши дни. Для развития искусственной памяти использовались почти

[9] *Zielinski Th.* Das Clauselgesetz in Ciceros Reden: Grundzüge einer oratorischen Rhythmik. Leipzig, 1904.
[10] *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960, § 1022—1051.

исключительно зрительные образы. Предлагалось вообразить в мельчайших подробностях большое здание со многими комнатами и их убранством. Это были «места», по которым располагался заучиваемый материал. Для лучшей ориентировки каждое пятое место отмечалось каким-нибудь приметным признаком. Сам заучиваемый материал дробился на части, каждая из которых представлялась зрительно как образ, иконический или символический: например, что-то относящееся к морю могло быть представлено в виде якоря. Эти образы, imagines, располагались воображением по всем местам, loci, заранее готового фона. Произнося речь, оратор обводил мысленным взглядом в постоянной последовательности свой «дворец» от места к месту и на каждом месте вспоминал расположенный там образ, подсказывавший ему очередной кусок его темы. Разумеется, таким образом могло быть запомнено только содержание и композиция речи, res, а словесное выражение, verba, импровизировалось уже по ходу действия (XI, 2, 1—51). Человеческая память имеет много разновидностей; что греки опирались исключительно на одну из них, на зрительную память, небезразлично для характеристики всей античной историко-культурной психологии. Как бы то ни было, профессиональная память у риторов была замечательно развита, и рассказы о тех, кто мог с одного раза повторить только что прослушанные сотни стихов (иногда — в обратном порядке) или после аукциона безошибочно перечислить все продававшиеся предметы и предлагавшиеся цены, — не единичны.

12. *Произнесение* имело два названия — pronuntiatio и actio: первое относилось преимущественно к игре голоса, второе — к игре тела. Не нужно забывать, что античный оратор выступал не с кафедры, скрывавшей фигуру, а с помоста, на котором он был виден во весь рост, — «красноречием тела» называл произнесение Цицерон («Оратор», 17, 55). От голоса требовались три свойства: громкость (от природы), твердость и гибкость (от обучения): magnitudo, firmitudo, mollitudo. Гибкость позволяла применять голос для трех основных целей: разговора, спора и возвеличения (sermo, contentio, amplificatio). Разговор предполагал в голосе одно постоянное качество, достоинство (dignitas), и три, проявляемых от случая к случаю: повествовательность для спокойного изложения, изобразительность для наглядного выражения и шутливость для эмоциональной окраски (narratio, demonstratio, iocatio). Спор предполагал двоякое пользование голосом: непрерывное при связном изъяснении мысли и прерывное при обмене репликами с партнером (continuatio, distributio). Возвеличение предполагало две цели, для которых служил голос: возбуждение негодования по отношению к обвиняемому и возбуждение сострадания по отношению к подзащитному (cohortatio, conquestio).

Этим действиям голоса (vox) должны были аккомпанировать движения тела (gestus) и лица (vultus). Они прежде всего должны были быть

сдержанны, чтобы не казаться самоцелью. Нормальное положение тела было неподвижным, лицо — спокойным, со сдержанным выражением переживаемого чувства, жесты допускались лишь умеренные, правой рукой. Для наглядности (demonstratio) позволялись более энергичные движения головой. Для спора пускались в действие не только лицо и голова, но и руки, а при быстром обмене репликами — даже притопывание ногой. Для возвеличения перенимались жесты трагических актеров: простирали руки к небу для возбуждения гнева, рвали на себе одежду и волосы для возбуждения жалости; но и то и другое — ненадолго, чтобы это выглядело лишь как бы цитатами из иного поведения. Нормой оставалась sermo cum dignitate, достоинство в голосе и сдержанность в движениях.

Такова была система античной риторики, сложившаяся в первых столетиях нашей эры. Порожденная конкретными практическими нуждами суда и правления, она быстро приобрела самодовлеющую целостность, связность и законченность, хорошо вписавшуюся в общую систему античной культуры. Мы не останавливаемся специально на аналогиях внутреннего строения античной риторической системы и античных философских систем — это могло бы стать содержанием отдельного исследования, — но однородная внутренняя логичность их заметна даже в этом беглом очерке. Обострившееся в XX в. внимание к опыту античной риторики — сперва в немецкой науке 20-х годов XX в.[11], а затем во французской науке последних десятилетий[12] — вполне объяснимо и оправданно[13]. Она дает в руки литературоведению превосходно систематизированный инструментарий научного описания и исследования любого словесного материала. Выявление субстрата античной риторики за самыми различными произведениями не только средневековой, ренессансной и классицистической, но и самой новой литературы XIX—XX вв. — задача дальнейших исследований.

П р и л о ж е н и е:

Статусы обвинения в рассказе А. П. Чехова «Хористка» (1886).

Муж сидит у любовницы-хористки; появляется его жена, «по всем видимостям, из порядочных». Муж скрывается в соседнюю комнату, а у хористки с женой происходит такой разговор[14].

---

[11] См. обзор: *Шор Р. О.* Формальный метод на Западе // Ars poetica. М., 1927. Сб. 1. С. 127—143.

[12] Кроме «Общей риторики» (см. примеч. 8), следует назвать столь же переусложненный монументальный словарь: *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Ed. 3. P., 1981.

[13] *Лотман Ю. М.* Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12. С. 8—28.

[14] Пропуски в цитатах отмечаются знаком - - -, многоточия «...» принадлежат Чехову.

(1) «— Мой муж у вас? — спросила она, наконец. --- Какой муж? — прошептала Паша и вдруг испугалась. --- Мой муж... Николай Петрович Колпаков. — Не... нет, сударыня... я... никакого мужа не знаю. --- Так его, вы говорите, нет здесь? --- Я... я не знаю, про кого вы спрашиваете. — Гадкая, подлая, мерзкая... — пробормотала незнакомка» и т. д.

Перед нами — первая линия обороны хористки: полное отрицание. Это статус установления (coniecturalis): решается вопрос, «имел ли место поступок» (an sit). Хористка говорит «нет». Жена сбивает ее с этой позиции следующим образом:

«--- Обнаружена растрата, и Николая Петровича ищут... --- Сегодня же его найдут и арестуют --- Я знаю, кто довел его до такого ужаса! --- но есть кому вступиться за меня и моих детей! Бог все видит! --- Он взыщет с вас за каждую мою слезу, за все бессонные ночи! ---»

Вопрос простой: «у любовницы ли муж?» — подменяется составным: «совершил ли муж растрату и у любовницы ли он прячется?» Так как у хористки нет данных, чтобы оспаривать первое положение, то по смежности она перестает оспаривать и второе положение. Эмоциональный толчок к этому сдвигу — патетическая апелляция гостьи к богу.

(2) «— Я, сударыня, ничего не знаю, — проговорила <Паша> и вдруг заплакала. — Лжете вы! — крикнула барыня. --- Я знаю, в последний месяц он просиживал у вас каждый день! — Да. Так что же? Что ж из этого? У меня бывает много гостей, но я никого не неволю. Вольному воля».

Перед нами — вторая линия обороны хористки: «да, я его принимала, но я его не обирала». Это статус определения (finitionis) — «в чем состоит поступок» (quid sit). Хористка говорит: «только в том, что ваш муж бывал у меня». Жена сбивает ее с этой позиции, перенося все внимание на вопрос об «обирании».

(1а) «--- Если я сегодня внесу девятьсот рублей, то его оставят в покое. Только девятьсот рублей! — Какие девятьсот рублей? — тихо спросила Паша. — Я... я не знаю... Я не брала... — Я не прошу у вас девятисот рублей --- Возвратите мне только те вещи, которые дарил вам мой муж! — Сударыня, они никаких вещей мне не дарили! — взвизгнула Паша, начиная понимать».

Перед нами опять статус установления, «имел ли место поступок» (в данном случае — обирание). Паша говорит «нет». Жена сбивает ее с этой позиции следующим образом:

(2а) «--- Я была возмущена и наговорила вам много неприятного, но я извиняюсь --- если вы способны на сострадание, то войдите в мое положение! Умоляю вас, отдайте мне вещи! — Гм... — сказала Паша и пожала плечами. — Я бы с удовольствием, но, накажи меня бог, они ничего мне не давали --- Впрочем, правда ваша, — смутилась певица, — они как-то привезли мне две штучки. --- Паша выдвинула один из туалетных ящичков и достала оттуда дутый золотой браслет и жидкое колечко с рубином».

Перед нами опять отступление к статусу определения — «в чем состоял поступок» (обирание). Эмоциональный толчок к этому отступлению — перемена тона дамы: «...я извиняюсь --- войдите в мое положение». На вопрос, «в чем состоял поступок», хористка отвечает: «в пустяках» — и предъявляет эти пустяки. Но теперь уже дама сама переводит борьбу на третью линию Пашиной обороны:

(3) «— Что же вы мне даете? --- Я не милостыни прошу, а того, что принадлежит не вам... что вы --- выжали из моего мужа... этого слабого, несчастного человека --- Вы же ведь разорили и погубили мужа, спасите его --- Я плачу ... унижаюсь... Извольте, я на колени стану! Извольте!» --- «Хорошо, я отдам вам вещи, — засуетилась Паша, утирая глаза. --- Только они не Николая Петровичевы --- я от вашего мужа никакой пользы не имела --- А больше у меня ничего не осталось... Хоть обыщите!»

Перед нами третья линия обороны, «статус оценки» (qualitatis), решается вопрос, «каков же был поступок» (quale sit). До сих пор с утверждениями (отрицаниями) по каждому статусу выступала Паша — теперь это делает барыня. Ее утверждение: «Сколько бы вы ни взяли от моего мужа — это вы разорили его». На это утверждение хористка уже не находит, что отвечать, признает себя виновной и сама себя обирает в пользу дамы. Эмоциональный толчок к этому признанию своего поражения — готовность дамы встать на колени, чтобы возвысить себя и унизить хористку. Разбирательство заканчивается победой дамы.

(4) Четвертая линия обороны, статус отвода (translationis), остается неиспользованной. Между тем ничего не было легче, как обратиться к нему. Хористка могла сказать: «Да, я принимала вашего мужа и брала у него подарки; но разорила ли я его этим, — не вам судить, а ему». После этого она могла вызвать мужа из соседней комнаты и обратиться к нему с вопросами: «Какие вы мне вещи приносили? --- Когда, позвольте вас спросить? --- » и т. д.

Как известно, кончается рассказ совсем иначе. Хористка действительно обращается к Колпакову, но не раньше чем дама «завернула вещи в платочек и, не сказав ни слова, --- вышла». А реакция Колпакова оказывается совсем непредвиденной. Из всего содержания разгово-

ра, который он слышал, он воспринял не логические этапы обсуждения близко касающегося его вопроса, а эмоциональные перемычки между ними — те слова и поступки дамы, которыми она оттесняла хористку от одной линии обороны к другой. Для читателя вспомогательная роль и внутренняя фальшь этих эмоциональных моментов очевидны («--- которая выражается благородно, как в театре», «--- Убить эту мерзавку или на колени стать перед ней, что ли?»). Колпаков же принимает их всерьез (или делает вид, что принимает) и даже не слышит Пашиных вопросов по существу: «Боже мой, она, порядочная, гордая, чистая... даже на колени хотела стать перед... перед этой девкой!..» и т. д. Вспомогательные и главные моменты сюжета меняются местами, рассказ выворачивается наизнанку, истории конец.

Если бы «Хористку» читал античный человек, он непременно ощутил бы за чеховской концовкой возможность той «естественной» концовки, к которой его вело движение от первого ко второму, третьему и — гипотетически — четвертому статусу; и это ощущение фона только усилило бы для него художественный эффект чеховской концовки, в которой искусственнейшее movere одерживает верх над логическим docere.

P. S. *Статья была написана для издания полного русского перевода Квинтилиана, предпринятого античным сектором Института мировой литературы в Москве. Отсюда — непрерывные ссылки именно на Квинтилиана. Сочинение Квинтилиана очень подробно, и неподготовленному читателю легко в нем запутаться, а удовлетворительных изложений риторики — даже самой необходимой ее части, стилистической, — на русском языке не было. Рассказ же Чехова «Хористка» попался под руку при этой работе совершенно случайно. Издание так и не было доведено до конца. О судьбе античной риторики в средние века — следующая статья; судьбой античной риторики в новое время (XVI—XVIII вв.), очень важной для русской поэзии, мне так и не пришлось заняться.*

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛАТИНСКИЕ ПОЭТИКИ В СИСТЕМЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ГРАММАТИКИ И РИТОРИКИ[1]

От античности к средневековью: пути грамматики и риторики. Проповедь и ее формализация. Письмо и его схематизация. Поэтика в системе грамматики. Матвей Вандомский, Гальфред Винсальвский, Иоанн Гарландский. Три плана трех учебников. Диспозиция и теория начинания. Инвенция и теория распространения. Элокуция и теория стилистических фигур. Частные замечания и теория жанров. Ритмика и метрика. Поэтика и грамматика как школьная наука: положение учителя

1

Когда литературоведы в кратких очерках набрасывают путь развития науки поэтики в Европе с древнейших времен до наших дней, он обычно имеет такой вид. В древней Греции образец подлинно философского подхода к проблеме показал Аристотель в своей «Поэтике»; в более практичном и деловитом Риме вместо этого явился нормативный подход у Горация в его «Науке поэзии»; именно такой подход оказался понятнее и ближе теоретикам Возрождения и классицизма, строившим свое искусство по античным образцам, отсюда явилась «Наука поэзии» Буало; а потом, в борьбе с этой нормативностью, стал формироваться настоящий научный, исследовательский подход к проблемам поэтики.

В этой схеме сразу бросается в глаза пробел — полное молчание о средневековье. Это объяснимо: средневековье не пользовалось вниманием и уважением гуманитариев XIX в., вклад его в европейскую культуру стал заново оцениваться лишь в последние сто лет, и переоценка эта до популярных очерков еще не дошла. Но это и досадно: дело в том, что именно средневековью принадлежит создание того типа поэтики, который имел потом такую большую судьбу, — нормативной поэтики.

Приписывать создание нормативной поэтики античности в лице Горация неверно. Оба произведения, по которым современный читатель составляет представление об античной поэтике, — «Поэтика» Аристотеля и «Поэтика» («Наука поэзии») Горация — замечательны именно тем, что на античную науку о поэзии они влияния почти не имели. Античная поэтика формировалась независимо от них. Местом этого формирования были грамматические школы, решающим этапом — александрийская филология III—I вв. до н. э., а результатом — сочинения, характерным образом озаглавленные не «Поэтика», а «О поэтах»

(например, у Варрона) или «О стихах» (например, у Филодема) и до нас почти не дошедшие. Их систему понятий мы восстанавливаем по кратким формулировкам, рассеянным у позднеантичных грамматиков и комментаторов[2]. Она достаточно стройна.

Прежде всего, поэтика, как искусство «подражания» действительности, четко отделяется от риторики, как искусства «убеждения». Далее, различение «чему подражать» и «как подражать» приводит к различению понятий содержания и формы (poiēsis и poiēma; впрочем, эти многозначные слова противопоставлялись также как «поэтическое творчество — поэтическое произведение» и как «большое произведение — малое произведение или отрывок»). Содержание определялось как «подражание событиям истинным или вымышленным»; в соответствии с этим в материале различались «история» (о действительных событиях, как в исторической поэме), «миф» (по традиционным сказаниям, как в эпосе и трагедии) и «вымысел» (оригинальные сюжеты, как в комедии): historia, mythos=fabula, plasma=argumentum. Способы подачи содержания были «чисто-подражательный» (трагедия, комедия) и «смешанный» (эпос и лирика; иногда упоминались и позднейшие жанры — сатира и буколика); «чисто-повествовательным» считался разве что дидактический эпос. Форма определялась как «речь, заключенная в размер». Изучение «речи» обычно отходило в ведение риторики с ее учением об «отборе слов», «сочетании слов» и «украшениях слов» (тропах и фигурах) и об их организации в систему трех стилей. Изучение «размеров» составляло особую отрасль поэтики, метрику, по которой писались отдельные трактаты. Конечная цель поэзии определялась как «услаждать» (эпикурейцы), «поучать» (стоики), «услаждать и поучать» (школьная эклектика); соответственно в поэзии ценились «фантазия» и «знание» действительности, а в поэте «дарование» и «наука». Все это лишь очень косвенно восходит к тому, о чем писал Аристотель, и лишь фрагментарно совпадает с тем, о чем писал Гораций.

Из этого краткого обзора видно: основные понятия античной поэтики были прежде всего средствами описания готовых поэтических произведений, а не инструкциями по созданию новых, — это была описательная поэтика, а не нормативная. Конечно, система оценок «хорошо—плохо» была в античном сознании очень отчетлива (как и в современном), но от этого до оформления нормативной поэтики было еще далеко. Схематизируя, можно представить себе на этом пути три ступени: «эта строчка хороша», — говорит критика; «подражайте ей», — говорит учение о подражании; «подражайте по таким-то и таким-то признакам», — говорит нормативная поэтика[3]. Античная грамматика ограничивалась суждениями первого и второго типа, античная риторика — второго и третьего типа. Теория красноречия строилась нормативно, теория поэзии — нет. Причиной этого были условия сосуществования грамматики и риторики в античном образовании и, шире, в античной культуре[4].

Риторика была школой активного владения словом, грамматика — школой пассивного владения словом; этим и определялся рубеж между двумя науками. Целью риторики было тройное умение «убедить», «усладить» и «увлечь» слушателя. Целью грамматики было более скромное умение «правильно писать и говорить», а также «толковать поэтов» (Haec igitur professio... in duas partes dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, — Quint., I, 4, 2). Это последнее отчасти неожиданное дополнение имело свой смысл: «правильности речи» нельзя было научиться только правилами, нужны были и примеры, примерами были тексты классиков, а тексты эти, чтобы подражать им, нужно было прежде уметь понимать, т. е. «толковать» их. Конечно, не все обходилось гладко: между грамматикой и риторикой обнаруживались и спорные области обоюдных притязаний. По части теории это было учение о тропах и фигурах: грамматики вторгались в него, когда вслед за морфологией и синтаксисом включали в свою программу и стилистику, без которой нельзя было «толковать поэтов», а риторы вторгались в него, когда говорили об «украшении слога» и возвышении стиля. Грамматик Донат (IV в.) предложил довольно разумное размежевание, по которому «фигуры слова» отходили к грамматике, а «фигуры мысли» — к риторике, но общепринятым оно не стало. По части же практики спорными были начальные словесные упражнения, прогимнасмы — пересказы и простейшие сочинения (басня, повествование, хрия, сентенция, общее место и т. д., вплоть до контроверсий и свазорий — настоящих речей по вымышленным казусам): грамматикам они были нужны для закрепления навыков правильности речи (собственно, само слово enarratio буквально и значит «пересказ»), риторам — для выработки первых привычек к собственному сочинению. Попытки разграничить двенадцать прогимнасм, отдав простейшие из них грамматикам, а сложнейшие риторам, делались неоднократно (Квинтилиан, I, 9; II, 4), но к общепризнанной договоренности не привели.

Риторическая школа, готовя к активному владению словом, учила правилам, а подражание было в ней лишь вспомогательным средством: гибкие правила позволяли будущему оратору легче приспосабливаться к меняющейся обстановке, а прямое подражание, скажем, речи Цицерона в эпоху поздней империи выглядело бы нелепо. Грамматическая школа, готовя к пассивному владению словом, наоборот, учила прежде всего подражанию, внушало привычку к правильности, но правил для сочинения произведений, подобных тем, которые читались на уроках, она не давала. «Пересказ поэтов» занимал в грамматической школе огромное место, но сочинение собственных стихов — никакого. Конечно, можно полагать, что попытки отдельных учеников сочинить самодельную эпиграмму, стихотворное описание или элегический монолог всячески приветствовались, — многие стихотворения, например, «Латинской антологии» VI в. производят неотразимое впечатление, будто

они были сочинены именно так, на школьной скамье; но вводить такие стихотворные упражнения в обязательную программу античность никогда не пыталась, она слишком хорошо помнила, что «ораторами становятся, но поэтами — рождаются». А раз не было школьной необходимости в сочинении стихов — значит, не было необходимости и в школьных правилах для сочинения стихов: т. е. не было и нормативной поэтики.

Единственное исключение из этой картины только подтверждает правило: это «Поэтика» Горация. Заглавие это (впервые — у Квинтилиана) Горацию не принадлежит; это произведение — одно (самое большое) из многих горациевских стихотворных посланий; и особенностями этого жанра объясняются дидактические интонации «Поэтики». Послания Горация все строятся как обращение к конкретному лицу, с откликом на его интересы; в большинстве других посланий эти отклики представляют собой советы (себе и адресату), как жить, — в данном послании это советы, как писать. Адресаты Горация здесь — Л. Кальпурний Пизон, консул 15 г. до н. э., и его сыновья; в чем состояли их литературные интересы, мы можем только догадываться, но прямота и догматичность горациевских литературных предписаний естественна здесь именно оттого, что Гораций дает их только от своего лица и только для своих адресатов, а не выступает глашатаем безличной поэтической системы.

Таково было соотношение грамматики и риторики в античности. С переходом латинской Европы к средним векам картина резко изменилась, и перемены эти были важны для развития поэтики.

Грамматика усилила свои позиции, внимание к ней возросло. Переход от язычества к христианству не поколебал ее положения: христианство было религией, опирающейся на Священное писание, чтение Писания было обязательно для каждого духовного лица, для этого нужна была грамотность, а для грамотности было нужно изучение грамматики. Были, конечно, громкие заявления о том, что слово Божие не считается с грамматической правильностью (Григорий Великий, Петр Дамиани), были попытки урезать или заменить программу «толкования поэтов», которые все были язычники, но серьезных последствий это не имело. Почет грамматике был велик, она чтилась как фундамент всех семи благородных наук («грамматика приготовляет ум к пониманию всего, чему можно научить в словах», — Иоанн Сольсберийский, «Металогик», I, 21), Исидор Севильский в своем обзоре семи наук уделяет грамматике почти столько же места, сколько шести другим вместе взятым.

Но главное было даже не это. Для античной школы изучение латинской грамматики было изучением родного языка, здесь многое можно было оставлять без внимания как самоподразумеваемое. Для средневековой монастырской или соборной школы изучение латинской грамматики было изучением чужого языка, и это требовало гораздо боль-

ших методических усилий. Если для античных школяров-грамматистов практические упражнения вроде пересказов басен и прочего были роскошью, то для средневековых они стали необходимостью: только на них осваивалось активное владение латинским языком. Подробности этих педагогических реформ ускользают от нас, но одно представляется несомненным: именно в это время в школьную программу входит (пусть не повсюду) обязательное сочинение стихов. Одним из самых трудных пунктов при изучении латинского языка было запоминание долгот и краткостей гласных, а одним из самых надежных пособий для этого — заучивание, а тем более сочинение стихов, где эти долготы и краткости подчеркивались метром. В конце IX в. аббат Соломон Санкт-Галленский, ученый и покровитель наук, требовал от своих монастырских школяров, чтобы младшие обращались к нему не иначе, как в латинской прозе, средние — в «ритмических» стихах, составлявшихся на слух, а старшие — в «метрических» стихах, составлявшихся по учебникам. Пусть это было редкой гуманитарной причудой, но это значит, что почва для нее уже существовала. В школьный обиход вошло не только чтение, но и сочинение стихов; следовало ожидать, что школа предпримет для него привычную выработку нормативных правил.

Если грамматика укрепила свои позиции в гуманитарной культуре, то риторика, наоборот, свои утратила. Красноречие было главной формой выражения общественной жизни в античности и перестало ею быть в средние века. Ни для политических, ни для судебных речей античного размаха в средневековом быту не было места. А главное, опять-таки, было в том, что латинский язык стал чужим для средневековой публики, даже высокопоставленной. Им владели только духовные лица; многие из них и были бы способны по всем правилам произнести латинский панегирик королю или князю, но ни король, ни князь с их немецким или французским языком их бы не поняли: красноречие лишилось публики. Школьное изучение риторики со всеми ее правилами «нахождения», «расположения» и «изложения», конечно, продолжалось, цицероновский учебник «О нахождении» и псевдоцицероновский «Риторика к Гереннию» были в числе самых читаемых школьных пособий (под заглавиями «Старая риторика» и «Новая риторика»). Но стоять в центре словесных наук риторика уже не могла. Она как бы идет на службу к другим наукам. С одной стороны, это была диалектика (т. е. логика): «Риторика соответствует диалектике», — начиналась когда-то еще «Риторика» Аристотеля, но для позднейшей античности в этом соответствии ведущей была риторика, а для средневековья — логика: риторическая «Топика» Цицерона изучалась как вспомогательный материал при логической «Топике» Аристотеля. С другой стороны, это было право: новому феодальному быту нужно было выработать формулировки для несчетного количества деловых ситуаций, в которые вступали люди, пышного стиля для этого не требовалось, но обстоятельность

и точность были необходимы, а для этого требовался опыт риторики. Начиная с меровингских времен, средневековые канцелярии сочиняют, совершенствуют, бережно копируют и все больше расширяют наборы таких «формуляриев»[5], а когда в Италии в XII в. ожило изучение римского и церковного права, то разработка этого юридического языка получила даже особое название ars notaria, и мастера его чувствовали себя достойными соперниками Цицерона и древних риторов. Наконец, с третьей стороны, это была грамматика: мы видели, что грамматика должна была осваивать новый предмет, искусство сочинения стихов, и тут риторика готова была с ней поделиться всем запасом правил, оставшимся у нее от старого предмета, искусства сочинения речей. Вот здесь, на этом стыке наук, и возникают в XII—XIII вв. первые европейские сочинения по нормативной поэтике.

Однако, прежде чем говорить о них, стоит посмотреть, как удавалось средневековой риторике справляться с двумя другими новыми предметами: во-первых, с искусством сочинять проповеди, и во-вторых, с искусством сочинять письма. Мы увидим, что на этих путях (как «поэтика прозы») она тоже не совсем ожиданным образом сомкнулась в одном случае с грамматикой, а в другом случае с правом.

2

Проповедь — одна из самых характерных и массовых форм средневековой словесности; более того, это единственная живая в средневековье форма публичной речи, и не просто публичной речи, но латинской публичной речи, потому что сочинялись (а в монастырях, каноникатах, школах, университетах — и исполнялись) проповеди на латинском языке, и лишь произнося их перед мирянами, проповедник переходил на народный язык. Казалось бы, именно здесь можно было ожидать крепкой традиции навыков и правил античной риторики. Однако этого не случилось. Только на склоне средневековья, в XIII—XIV вв. появляются нормативные сочинения по искусству проповеди, ars praedicandi[6], в которых, действительно, сказывается влияние школьной цицероновской традиции; но до этого более тысячи лет латинская проповедь разрабатывалась стихийно, без нормативных правил. Этому были свои причины.

Во-первых, здесь сказывалось глубокое различие в понимании своего дела античным оратором и христианским проповедником. Для первого речь была выражением мнения, которое пересиливает другие мнения, потому что оно лучше обосновано и лучше выражено; для второго проповедь была выражением истины, которая побеждает просто потому, что она истина. Мнение оратора одолевало, потому что оратор укреплял его своим усердием и талантом, его заслуги были у всех на виду; истина божественного слова торжествовала, потому что проповедник до-

носил его в чистоте, не ослабляя своим вмешательством, он — лишь прозрачный посредник между божеством и слушателем. Если слушатель оратора не принял его мнения, значит, оратор плохо владеет своим искусством; если слушатель проповедника не принял божественной истины, значит, просто на него не сошла благодать, необходимая для такого приятия. Все, что может сделать проповедник, — это приготовить душу слушателя, разбудить в ней от Бога заложенную предрасположенность для этого приятия. Но души людские неповторимы, ни одна не похожа на другую, никогда заранее не известно, какой довод или прием подействует на того или иного слушателя, а какой нет. Это не значит, что проповеднику не нужны доводы и приемы, классификация которых до тонкостей разработана школьной риторикой, — это значит, что они нужны ему все, без всякой классификации, и тогда в этой массе, может быть, каждый слушатель найдет для себя что-то, на что сможет встрепенуться душой. Для сообщения истины нужна любовь, для постижения истины нужна благодать, здесь не учащий учит, а учащийся учится, здесь нет односторонне направленной общей техники, а есть взаимодействие двух неповторимостей. Отсюда — устойчивое равнодушие христианской проповеди к вопросам композиции: уже новозаветные образцы проповедей Христа и Павла почти не поддаются композиционному анализу, а представляют собой нагромождение сентенций, каждая из которых ярка и действенна, но очень мало связана с соседними. Это только логично: если для античного оратора слово есть проясненная мысль, а для христианского — замутненная мысль, то для античного слушателя связность речи есть ручательство за истинность мысли, а для христианского — едва ли не предостережение о ее ложности. Таким образом, если в триаде «оратор—речь—слушатель» античная риторика сосредоточивалась на члене «речь», то христианская сосредоточивается на члене «слушатель».

Основу такого подхода заложил Августин в своем разборе знаковой природы речи в сочинении «De doctrina christiana» (396—426), оказавшем сильнейшее влияние на всю средневековую идеологию; а когда потом в XII—XIII вв. на латынь с греческого была переведена «Риторика» Аристотеля с ее анализом слушательских эмоций, это могло только подкрепить такой подход. Исходящие из этой установки на слушателя ранние средневековые сочинения о проповеди получают очень своеобразный вид. Григорий Великий в своем «Пастырском попечении» (ок. 591), ставшем настольной книгой для всего западного средневековья, разом отстраняет редкую мысль о риторической технике заявлением: «кого Господь наполнил, того он тотчас делает красноречивым» (II, 4, со ссылкой на то, как апостолы в Пятидесятницу заговорили, проповедуя, сразу на всех языках, «Деяния», 2, 4), потом напоминает, что сообщение одно, а слушателей много (III, пролог), и вместо классификации сообщений предлагает классификацию слушателей по 36 парам (мужчины и женщины,

молодые и старые, бедные и богатые ... упрямые и податливые, прожорливые и воздержные, те, которые плачутся, но грешат, и те, которые не плачутся, но удерживаются от греха... и т. д.): такая изощренно-беспорядочная классификация была перенесена сюда из «конфессионалов», пособий для исповедников, которым такой индивидуальный подход к грешникам был нужен раньше и больше, чем проповедникам[7]. Но на этом и кончаются инструкции Григория: дальше он пишет, что для каждой категории слушателей надо говорить о том-то и о том-то, ссылаясь на такие-то и такие-то тексты, и приводит длинный ряд примеров таких как бы конспективных проповедей; но все это советы о том, что говорить, а не о том, как говорить, — это «как» всецело предоставляется любви и благодати. Шесть веков спустя почти на том же уровне держится автор первого отдельного трактата, озаглавленного «De arte praedicatoria» (ок. 1199), крупнейший богослов и поэт Алан Лилльский: только он, наоборот, дает сперва подробную роспись материала по темам, а потом краткую по слушателям (рыцари, судьи, преподаватели, прелаты, князья, монахи, замужние, вдовы и девы), но и тут ограничивается «что», а не «как»; только в приводимых им образцах конспективных проповедей чувствуется забота о стройности членения, говорящая о начале новой эпохи проповедного искусства.

Во-вторых, из разницы понимания своего дела античным и христианским оратором вытекала еще одна особенность. Для античного оратора абсолютного авторитета ни по какому обсуждаемому вопросу быть не могло, иначе невозможен был бы и спор; вся риторическая аргументация строилась не от авторитетов (законов, свидетельских показаний и пр.), а от рассуждений. Для христианского оратора абсолютный авторитет был, это — Священное писание; рассуждения ему были нужны только для того, чтобы подвести тот или иной конкретный случай под то или иное высказывание Писания. Именно поэтому средневековые проповеди и трактаты так утомительно для современного читателя пестрят священными текстами: для авторитарного мышления это последняя точка всякого рассуждения, к которой автор спешит прийти как можно скорее. Конечно, были и особые случаи: апостол Павел проповедь перед иудеями в синагоге строил на ветхозаветных текстах, а проповедь перед язычниками в ареопаге — без них («Деяния», 13, 14—41 и 17, 21—32), а когда в XII в. явилась надобность полемики с еретиками, не признающими авторитета Писания, то это послужило толчком для развития диалектики, приведшего к рождению классической схоластики. Но в проповедях Писание всегда было основой и исходным пунктом: христианская проповедь представляла собой текст Писания, толкование его и выводы из него. Эта практика была унаследована христианским религиозным бытом от иудейского: там издавна субботнее служение в синагогах включало чтение отрывков из Пятикнижия и толкование их, в котором могли принимать участие все желающие. Это объединение

иудейской общины вокруг религиозного обсуждения было аналогично объединению античной общины вокруг обсуждения политического.

Но на европейской почве эта традиция толкования Писания неожиданно встретилась с совсем другой традицией — с тем «толкованием поэтов», которое составляло часть школьной грамматической программы. Приемы были одни и те же: ставился вопрос, как следует правильно понимать данный текст; для проверки привлекались другие тексты сходного содержания; для уточнения значения каждого слова привлекались другие случаи употребления этого слова; в результате текст представал как показательная часть большой идеологической системы, обрастая множеством дополнительных смыслов. Эти смыслы классифицировались по знаменитой схеме четырех толкований — буквального (исторического), аллегорического, тропологического и анагогического: так, в буквальном смысле «Иерусалим» означал город в Иудее, в аллегорическом — святую церковь, в тропологическом — душу верующего, в анагогическом — царствие небесное («что было», «во что верить», «что делать», «на что надеяться»). Эта техника средневекового аллегоризма тоже выработалась на скрещении двух традиций: иудейской, толковавшей Ветхий завет, и античной, стоической и неоплатонической, толковавшей так Гомера. Главное, однако, то, что в проповедном изложении все это в конечном счете укладывалось в последовательность грамматического разбора — оглашение текста, расчленение его, прояснение каждой части и рассуждения по поводу каждой части — преимущественно в тропологическом смысле, чтобы проповедь имела свое назидательное действие. Проповедь становилась как бы «устной глоссой» к Писанию. Начало этой процедуры единообразно, конец — варьируется в зависимости от разбираемых текстов. Поэтому когда наступила пора для риторической схематизации artis praedicandi, то схематизация эта началась с вступительной части проповеди.

Пора эта пришла в XIII в., когда средневековье стало подводить итоги и составлять логические «суммы» по всем наукам. Средой этого движения были первые университеты, здесь проповеди читались перед высокообразованной аудиторией, и построение их могло быть предметом внимания и обсуждения; поэтому новый тип формализованных проповедей получил в науке условное название «университетских»[8]. Здесь и стали появляться настоящие учебники artis praedicandi, составлявшиеся с оглядкой на опыт школьной риторики. Большая часть их до сих пор не издана, поэтому подробности развития новой теории от нас ускользают, но направление его очевидно.

Уже ок. 1200 г. Александр из Эшби близ Оксфорда («De modo praedicandi») формулирует: начало проповеди, как начало речи, должно добиться от слушателей внимания, понимания, благорасположения (dociles, benevoles, attentos facere); а план проповеди, как план речи, состоит из вступления, разделения («повествование», понятным образом, выпадает), дока-

зательства и заключения. Риторическим «разделением» (partitio) называется то самое грамматическое расчленение исходного текста на проясняемые куски, с которого начиналась проповедь, «доказательства» следуют за каждым из этих кусков порознь, так что проповедь как бы распадается на вереницу микропроповедей, вроде тех, которые предлагали Григорий Великий и Алан Лилльский; но и это не противоречит античной традиции, где в «Риторике к Гереннию» (II, 17, 27) говорилось, например, что каждый отдельный довод в полном виде состоит из пяти частей — формулировки, обоснования, опоры обоснования, украшения и заключения. Далее, около 1210 г. Фома Сольсберийский (друг Иоанна Гарландского, о котором речь будет ниже) в своей «Summa de arte praedicandi» детализирует начальную, единообразную часть проповеди еще подробнее: проповедь должна состоять из шести частей — вступительной молитвы о божьей помощи (ею ни поэты в своих зачинах, ни Платон в «Тимее» не пренебрегают, напоминает автор), вступления к теме, формулировки темы (т. е. текста Писания), разделения темы, разработки выделенных членов и, наконец, заключения, которое даже необязательно (потому что не всегда легко свести к общему знаменателю растекшиеся разработки отдельных членов). За детализацией вступления следует детализация «разработки»: около 1245 г. Ричард Тетфордский («Ars dilatandi sermones») перечисляет восемь «модусов», которыми можно распространить (амплифицировать) каждую ее часть: дополнительное ее разделение, вычленение причины и следствия, рассуждение, выявление четырех аллегорических значений (основное содержательное средство, оно формализуется настолько, что становится лишь одним в ряду многих!), приведение подтверждающих текстов, повторный пересказ-перифраза, употребление сравнений и метафор, употребление этимологических толкований отдельных слов.

Наконец, уже в первой половине XIV в. все эти разносторонние рубрикации сводятся (или, точнее, смешиваются) в единый ряд, фантастически пестрый, но практически достаточно удобный: в 1322 г. Роберт Базворнский, преподававший в Париже и Оксфорде, пишет свою «Forma praedicandi». Здесь (после вступления об обязанностях проповедника и любопытной характеристики «образцов» — проповеднических стилей Иисуса, Павла, Августина, Григория Великого и Бернарда Клервоского) он перечисляет подряд двадцать одно «украшение» полноценной проповеди — четырнадцать главных: нахождение темы, привлечение внимания, молитва, вступление к теме, разделение темы, формулировка частей, разработка-амплификация частей, переходы, соответствия частей, согласование соответствий, возвращение к началу, сквозное соответствие, суммирование, заключение — и семь дополнительных: расцветка, интонация, жестикуляция, шутливость, намеки (на Писание, но без приведения текстов), повторяющиеся намеки, оговорки о себе и своих слушателях. А затем он для каждого из главных украшений перечисляет варианты: шесть условий хорошего нахождения темы — свое-

временность, понятность, неискаженный текст Писания, удоборазделимый текст (желательно натрое), удобоподкрепляемый текст, удобовводимый текст; шесть способов привлечения внимания — начало с интересного случая, интересного объяснения, страшного случая, с примера злокозненности диавола, с примера благодетельности слова Божьего или, наконец, с самооправдания («ничего у вас не прошу, а только убеждаю вас...»); три возможных вступления к теме — от авторитета (небиблейского, т. е. от сентенции какого-нибудь философа, поэта или даже специально придуманной), от рассуждения (от индукции, от примера, который черпается из природы, из искусства или из истории, от силлогизма, от энтимемы, которая бывает или доказательной по «Аналитике» Аристотеля, или правдоподобной по «Топике» Боэтия); три возможных разделения — по частям описываемого действия, по частям разбираемой библейской фразы, по частям последующего разбора, а лучше всего, когда эти деления совпадают; восьми модусов разработки-амплификации (почти те же, что у Ричарда Тетфордского) и т. д.

Это не была стройная симметричная теория, но это было хорошее рабочее пособие; и artes praedicandi такого типа стали в XIV—XV вв. популярной учебной литературой, — популярности этой положило предел лишь Возрождение с его культом Цицерона и других античных образцов. «Университетская», или «тематическая» проповедь, построенная по artes praedicandi, стала типичной для этого времени, а «свободная» проповедь старого образца (иногда называемая греческим словом «гомилия» — «рассуждения для народа, tractatus populares, quos Graeci homilias vocant», выражается Августин[9]) отходит на второй план: первая обслуживает просвещенную публику, вторая толпу. Впрочем, исследование проповедной практики средневековья в свете проповедной теории средневековья еще не начато, и нарисованная картина должна подвергнуться многим уточнениям.

Такова была эволюция жанра проповеди — от свободной формы, организуемой грамматическими навыками толкования текста, к строгой форме, организуемой риторическими приемами создания текста. Но это еще не было пределом возможной формализации. Дальше по этому пути пошел в своей эволюции другой средневековый жанр — письмо.

3

Письмо[10] занимало в средневековой общественной жизни такое же место, как речь в античной: там дела решались устными обсуждениями в собраниях и советах, здесь — письменными распоряжениями, присылаемыми от властей. Начались эти перемены еще в эпоху римской империи: у начала их стоит такой памятник, как переписка Траяна с Плинием Младшим, при конце их — «Varia» Кассиодора, грамоты, писавшиеся им для остготских королей и потом собранные самим Кассиодором

как образцы для подражания. В средние века ученая переписка составляет значительную часть сочинений очень многих писателей; эти письма писались, конечно, без схематики, следуя логике обсуждаемого материала. Но, кроме них, приходилось писать во все умножающемся количестве и деловые письма. Здесь простое следование оставшимся от античности привычкам не могло спасти: там письмо ощущалось как замена устного общения и ориентировалось на неформальную устную речь (об этом согласно пишут и греческий учебник Псевдо-Деметрия III—I вв. до н. э.[11], и латинский учебник Юлия Виктора IV в. н. э.), здесь, наоборот, письменное общение представлялось естественным, а устное — исключительным. Особенно усложнилось овладение эпистолярным стилем тогда, когда в Европе окончательно сложилась феодальная система с ее до мелочей разработанной общественной иерархией: теперь каждая ступенька расстояния между вышестоящим и нижестоящим требовала выражения в обращении автора письма к адресату. Эта окончательная кристаллизация феодального порядка наступила около 1000 г., и в ответ ей как раз с XI в. начинается выделение новой, характерно средневековой отрасли риторики — эпистолярной науки, ars dictaminis.

Слово dictare означало «диктовать»; отсюда, уже в античной латыни — «диктуя, сочинять»; отсюда в средневековой латыни явилось слово «диктамен» (dictamen), «школьное сочинение» в самом широком смысле слова. Диктамены были прозаические, метрические, ритмические (от этого dictare пошло немецкое dichten, Dichtung); но постепенно предпочтительное значение этого слова стало сужаться до «прозаическое сочинение», а затем и еще у́же: «письмо».

В истории средневекового письма-диктамена можно выделить пять ступеней, причем начинается и заканчивается она в Италии, самой развитой и деловитой области Европы, под сенью занятий римским и каноническим правом.

Первая ступень — это монтекассинская школа конца XI в., близкая к папскому двору: здесь работал Альберик Монтекассинский, один из самых образованных писателей своего времени, и ему принадлежит первое краткое руководство по письмам «Лучи диктаминальные» («Radii dictaminum», ок. 1087). Оно исходит из общериторического плана «вступление, повествование, доказательства, заключение», но из них подробно говорит только о вступлении (в частности, о «салютации», salutatio, вступительном обращении, служащем главным знаком иерархических отношений в письме) и о тропах и фигурах, способных украсить письмо. Таким образом, можно сказать, что эволюция письма начинается примерно с той стадии близости к риторике, на которой кончается эволюция проповеди.

Вторая ступень — это болонская школа начала XII в., обслуживавшая нужды городской республики и близкая к знаменитой болонской школе права; в сочинениях этой школы слышится необычно резкая

критика прежней Альбериковой манеры как неудобной и непрактичной, но по существу болонцы лишь продолжают Альберика в сторону большей схематизации: сокращается описательная часть и разрастаются списки рекомендуемых обращений и сборники-приложения писем-образцов. «Такому-то, достопочтенному и достолюбезному клирику, божественной и человеческой мудрости преисполненному, верный его такой-то желает наисчастливейшего в сей и оной жизни...»; «Такому-то, брату во епископстве, двоякою премудростию напоенному, в перлах веры неколебимому, такой-то, единым лишь именем епископ, братства и вернейшей приязни своей служение посылает...»; «Такой-то клирику такому-то с отеческою вверенностию желает, чего Евриалу Нис и Пирифою Тесей...»; «Вероисполненному любезнейшему брату такому-то, канонику церкви девы Марии в Парме, такой-то желает ветхого Адама отринуть и в новом воплотиться, или: шесть дней манну обирать и в субботу покоиться, или: с Авраамом странствовать, с Иаковом кладезь искапывать, или: с Иаковом камень возлагать в Вефиле и ангелов восходящих и нисходящих созерцать, и вечной жизни славу, и в здешней жизни непрестанного здравия полноту...» — вот лишь некоторые из тридцати четырех обращений, перечисляемых в «Наставлениях о диктаменах» Адальберта Самаритана (ок. 1118).

Третья ступень — французская (и сливающаяся с нею английская) школа XII—XIII вв. Здесь в XII в. находился центр европейского средневекового гуманизма, орлеанская и шартрская школы изучения античных образцов еще не были заслонены парижской школой изучения отвлеченных теорий, в этот культурный контекст и вписалось эпистолярное искусство. Письмовники ссылаются на Цицерона и Горация, напоминают о том, что письмо лишь один из нескольких родов прозы (наряду с повествующей «историей», формулирующим «документом», риторической «инвективой» и ученым «комментарием», по классификации Петра Блуаского, ок. 1187), включают ars dictandi в общеграмматические сочинения («Сумма грамматическая» Гильельма Прованского, ок. 1220 г., в трех частях: о склонении, об управлении, о диктамене; «Сумма» Понтия Прованского, 1252 г., в четырех частях: о плане и украшении письма, о синтаксисе фразы, о составлении документов, и сборник образцовых писем). Самыми важными следствиями этих новых контактов были следующие два новшества. Во-первых, кроме обычного вступления с captatio benevolentiae адресата, обсуждается «иное вступление» от сентенции общего значения (в XIII в. такие сентенции для эпистолярного употребления начинают ходить целыми сборниками), — это несомненное влияние проповеди с ее началом от избранного текста. Во-вторых, в ars dictandi входит раздел о cursus'е рекомендуемых ритмических окончаниях фраз: забота об этом предмете восходит еще к Цицерону, переработка его правил о метрических клаузулах в новые правила о тонических клаузулах трех типов («курсус» ровный, быстрый и

медленный) была сделана еще в Монтекассинской школе, но с учением о письмах она не слилась, и это соединение, оказавшееся очень прочным, наступило лишь во Франции. Подробнее о курсусе будет речь далее (§ 11).

Четвертая ступень — германская школа XIII—XIV вв. Здесь картина противоположная: из-за отстраненности Германии этого времени от центров средневекового гуманизма здесь не видно никакого интереса к теоретической разработке artis dictaminis, и все внимание обращено на составление сборников образцов по типу традиционных юридических формуляриев (в одном таком сборнике выписаны для примера 237 зачинов писем, преимущественно папских и императорских[12]).

Наконец, пятая ступень — это итальянская школа XIII—XIV вв.: Бонкомпаньо, Бене Флорентийский, Гвидо Фаба и др. Они как бы подводят итог пройденному пути: нового вносят мало, старое пересказывают изящным и общедоступным образом, часто на несколько ладов, в расчете на разные читательские вкусы; иногда они пытаются компенсировать удручающую вторичность этой работы декларациями о полном перевороте в традиционной риторике («Самоновейшая риторика» авантюристического Бонкомпаньо). Но когда итальянский диктаминист попадает в центр европейской культуры этого времени, в Париж с его схоластическим вкусом к схемам и равнодушием к конкретным образцам, то из-под его пера выходит такое парадоксальное произведение, как «Практика диктамена» Лаврентия Аквилейского (ок. 1300) — учебник в таблицах, где дается схема, дается набор элементов для заполнения схемы, и пишущему остается только комбинировать текст из готовых блоков:

> «Святейшему (всемилостивейшему; блаженнейшему) во Христе отцу и господину Клементию, провидением Господним святой римской и вселенской церкви первосвященнику, Рудольф, Господним же провидением августейший император Римский (или такой-то король, герцог, граф такого-то места) свой привет со всяческою почтительностью (привет и всяческое почтение; почтение, достодолжное и всепреданное) посылает. Вашему святейшеству (всемилосердию, блаженству, благочестию, благодати апостольской, святоотечеству) коленопреклоненно открываю (преданнейше возвещаю; почтительнейше доверяю), что такой-то рыцарь, исчадие и служитель неправды, вверенную мне церковь ныне разоряет и опустошает (что магистра такого-то, мужа известного, книжным знанием отличного, в делах духовных и мирских многоопытного, избираем мы нашим епископом и пастырем; что препоясалась против нас сила всего королевства английского и люди его вражески вторгнулись в нашу землю оружным толпищем и с подъятою дланью). А посему, обращаясь к вашему святейшеству (всемилосердию и т. д.), которое никого о невзгоде плачущегося не оставляет в бедствии (кого Господь поставил над всею вселенною; кого

предызбрала благодать Господня; кого Всевышний премногою святостию облагодатствовал; кто не ведает лицеприятия; чьи объятия отверсты приходящему; кто на весь люд христианский неизменно взирает оком благочестия любовного), чтобы против названного рыцаря было провозглашено по воле вашей, дабы он от утеснения меня и означенную церковь избавил (чтобы избрание сие, оною церковью совершенное согласно и по каноническому праву, милостивым вашим благословением вы удостоили подтвердить; чтобы над тем королем и присными его снизошли бы вы простереть суровость осуждения церковного, отеческим движимые благочестивым состраданием, дабы землю нашу опустошенную не покидали насельники в поисках иной)».

Так, почти дословно, выглядит типичная страница из Лаврентиевой «Практики»[13]; а за типовыми обращениями к папе следуют такие же типовые обращения к шести другим родам адресатов: к кардиналам, патриархам, архиепископам, епископам и пр.; к императорам, королям, князьям, герцогам и пр.; к клиру и мирянам меньшего звания; к архидиаконам, пресвитерам, приорам, магистрам, монахам и пр.; к друзьям, братьям, родным, родственникам, торговцам, судейским; к султанам, еретикам, вероотступникам, отлученным, неверным. Формализация словесного искусства доведена до последней точки; вместо нахождения, inventio, перед нами простое воспроизведение, reproductio; ars dictaminis превращается в ars chartistica, письмо — в формулярий.

Вот в этой обстановке стремления к урегулированию и схематизированию всех форм человеческого общения, диктуемой в конечном счете осознанной иерархической структурой феодального общества, а в ближайшем счете наступательным влиянием диалектики — дисциплины мышления, от Абеляра до Фомы Аквинского забирающей себе все больше места в духовном мире XII—XIII вв., — появляются и первые нормативные поэтики.

4

Поэтика, как мы помним, была частью грамматики, включавшей «науку правильно говорить и толкование поэтов». Чтобы «толкование поэтов» откололось от «науки правильно говорить» в отдельные учебники, требовалось, конечно, ощутительное культурное потрясение. Таким потрясением послужил «спор artes и auctores» в XII в. С виду это был спор чисто педагогический: на чем лучше учиться владению латинским языком, на изучении и совершенствовании его отвлеченных правил (artes — на этом настаивала парижская школа) или на подражании его конкретным классическим образцам (auctores — на этом стояла орлеанская школа). По существу же это стоял вопрос, является ли грамматика целью или средством, изучается ли язык как самостоятель-

ный элемент природы и культуры или только как подступ к изучению классических памятников слова. Спор этот вспыхивал в истории культуры не раз; на этом этапе он решился в пользу artes (чтобы потом эпоха Возрождения взяла на себя реабилитацию auctores). Диалектика, подчинившая себе риторику, начала подчинять себе и грамматику.

Первым симптомом этого было попросту появление нового школьного учебника — «Доктринала» Александра Вилладейского (ок. 1199: морфология, синтаксис и стилистика, т. е. тропы и фигуры). Новизна его была в том, что он был, во-первых, упрощен, во-вторых, ощутимо ориентирован на читателя, который изучает латинский язык не как родной, а как чужой (тогда как прежние школьные грамматики, краткая Доната, IV в., и пространная Присциана, VI в., в конечном счете еще были грамматиками родного языка), и в-третьих, для удобозапоминаемости изложен стихами:

...Три окончанья в прямом падеже в склонении первом:
AS, ES и A; также AM в именах иудейских немногих.
AE, окончанье-дифтонг, в генетиве стоит и дативе;
Аккузатив сохраняет AM, но порой в нем бывает
EN и AN от ES и AS и от A, что у греков...

(*ст. 2642—2645*)

«Доктринал» имел ошеломляющий успех и кое-где удержался в преподавании вплоть до XVII в., несмотря на издевательскую травлю со стороны гуманистов. Никаких научных претензий, однако, это сочинение не имело и грамматику излагало самым традиционным образом. Требование теоретического пересмотра грамматики явилось уже в XIII в.

Когда-то, около 1100 г., гениальный Ансельм Кентерберийский в маленьком сочинении «О грамматисте» (De grammatico) почти мимоходом поставил вопрос: означают ли слова субстанциальные или лишь акцидентальные свойства вещей? — но отвечать на него не стал и предоставил решение этого вопроса логике. Теперь, в середине XIII в., именно такого рода вопросы завладели сознанием диалектически вышколенных грамматиков. Впервые является мысль, которую со свойственной ему вызывающей четкостью сформулировал Роджер Бэкон (ок. 1245 г.): «Субстанциально грамматика едина для всех языков, хотя бы акцидентально она и обнаруживала различия»[14]. На разработку такой философской («спекулятивной») грамматики — системы «модусов», отношений между вещью, звуком и сознанием — обратила свои усилия между 1250 и 1350 гг. грамматическая школа «модистов»: Мартин Датский, Сигерий из Куртрэ, Фома Эрфуртский и др.; их сочинения, порой поразительным образом напоминающие самые отвлеченные построения современной нам лингвистики, стали издаваться и изучаться лишь недавно, и настоящая их оценка еще впереди[15]. Вещь (res) сама по себе

имеет способность существовать, modus essendi; но к человеческому сознанию (intellectus) она обращена способностью быть понятой, modus intelligendi passivi; сознание отвечает на это способностью понимать, modus intelligendi activi; поняв, оно делает знаком своего понимания звук (vox), в результате чего звук становится словом и частью речи (dictio, pars orationis); это оказывается возможным потому, что звук, со своей стороны, наделен способностью означать, modus significandi activi, и на эту способность звука откликается третья способность вещи — быть означаемой, modus significandi passivi. А затем начинается сложнейшая детализация способов, какими эти модусы проявляются в каждой части речи, в каждой грамматической категории (роде, падеже, степени, лице) и т. д.

Легко понять, что грамматика такого рода оказывалась бесконечно далека от традиционного «истолкования поэтов», и отставшее «истолкование» должно было, за неимением лучшего, приводить в систему запас собственных средств, проверяя и совершенствуя их практикой не пассивного комментирования классиков, а активного сочинения школьных стихотворных упражнений.

Пять учебников поэтики, сохранившихся от высокого средневековья, представляют именно эту стадию становления науки. Это «Наука стихотворческая» (Ars versificatoria) Матвея Вандомского, ок. 1175 г.; стихотворная «Новая поэтика» (Poetria nova, в отличие от «Старой поэтики» — Горация) Гальфреда Винсальвского, ок. 1208—1213 гг.; «Наука стихотворная» (Ars versificaria) Гервасия Мельклейского, ок. 1213—1216 гг.; «Парижская поэтика» (Parisiana poetria) Иоанна Гарландского, ок. 1220—1235 гг.; и, наконец, стихотворный «Лабиринт» (Laborinthus, этимология от слова labor, «труд») Эберхарда Немецкого, ок. 1250 г. (?). К величайшему сожалению, не сохранился самый (по-видимому) ранний из этих учебников, написанный Бернардом Сильвестром, преподававшим в середине XII в. в Туре и Шартре, — интересным мыслителем, автором философской поэмы «О целокупности мира». Он был учителем Матвея, и почтительные ссылки на его «Поэтику» мы найдем еще у Эберхарда.

По датам видно, что формализация поэтики происходила позже, чем формализация эпистолярного искусства, живее всего откликавшегося на деловую практику, но раньше, чем формализация проповедного искусства, сдерживаемая разнообразием толкуемых священных текстов. Эпоха «модистов» еще не наступила, но тенденции, ведущие в этом направлении, уже чувствовались в атмосфере эпохи. Содержание, обрабатываемое пятью авторами, в общем однородно, поэтому мы в основном ограничимся характеристикой сочинений Матвея Вандомского, Гальфреда Винсальвского и Иоанна Гарландского, лишь при случае привлекая примеры из Гервасия и Эберхарда.

Перед всеми этими авторами стояла одна задача: организовать поэтику в самостоятельную дисциплину, рассчитанную на практическое применение, т. е. нормативную, — а для этого пополнить запас приемов,

изучаемых грамматикой, из запаса приемов, изучавшихся риторикой. Общим знаменателем у грамматики и риторики было изучение elocutio, художественного изложения: длинные списки тропов и фигур, служащих украшению такого изложения, одинаково входили и в «Риторику к Гереннию», и в грамматику Доната. К этой части словесного искусства нужно было добавить из риторики две другие, inventio и dispositio, «нахождение» и «расположение» материала. Заключительными частями риторики, memoria и actio, «запоминанием» и «произнесением», можно было пренебречь как чересчур специфическими. Из всего этого следовало сделать отбор материала, практически полезного при сочинении стихов, и в частности — школьных стихов; а попутным образцом при таком отборе могла служить «Поэтика» Горация с ее россыпью частных замечаний и предостережений поэтам.

Сама возможность перенесения риторических понятий с красноречия на поэзию не вызывала сомнений у средневековых грамматиков. Еще Клавдий Донат, комментатор Вергилия в IV в. (он не тождествен с Элием Донатом, автором двух латинских грамматик, но средневековье все равно их путало), начинает свой комментарий к «Энеиде»[16] утверждением, что «Энеиду» следует рассматривать не иначе, как похвальную речь поэта в честь Энея, соответственно этой цели подчеркивающую факты, говорящие в пользу героя, и стушевывающую факты, говорящие против героя (его колебания, его затяжные скитания): «...как совершенный оратор, он признает то, чего отрицать нельзя, и сперва отводит обвинения, а потом преображает их в похвалу». Действительно, традиционная риторика позволяла представить в любом литературном произведении (как древнем, так и новом) любой статический момент (пейзаж, портрет) как предмет для хвалебно-описательного красноречия, любой динамический момент (герой решается на поступок) как предмет совещательного красноречия, любой идеологический момент (герой спорит с антагонистом о смысле жизни или о праве на престол или на любовь) как предмет тяжебного красноречия. Понимая это, позднеантичные и средневековые грамматики были проницательнее, чем теоретики XIX в., отказавшиеся видеть какую-либо связь между постылыми им риторическими схемами и насущной творческой практикой. Но, конечно, при переносе опыта с красноречия на поэзию различные области традиционной риторической теории требовали внимания в различной мере. Специфика судебного красноречия была дальше всего от нужд школьного и внешкольного стихотворства, специфика совещательного (увещательного) красноречия — ближе, специфика парадного (хвалебного) красноречия — ближе всего: картина, наметившаяся уже в околориторической литературе поздней античности. Это накладывало отпечаток на разработку всех трех разделов словесного искусства, подлежавших переработке в поэтику, — инвенции, диспозиции и элокуции.

О том, что вырабатываемые правила относятся преимущественно к области школьных стихотворных упражнений, авторы предпочитают молчать (откровеннее других держится Матвей Вандомский). Им приятнее делать вид, что они пишут обо всей великой поэзии в целом. Но три приметы специфически школьного материала тут есть. Во-первых, это ощущение объема: в школьных условиях не приходилось рассчитывать на то, что каждый пишущий сможет дать стихотворению такой объем, какого требует тема, — поэмы в тысячах стихов на школьной скамье не писались; поэтому какой-то средний объем (в несколько сот строк?) ощущался как заданный, и важно оказывалось умение уложиться в него путем распространения и сжатия материала. Во-вторых, это традиционность: нормой представляется разработка старых тем, освященных опытом античных и христианских поэтов, служащих неизменными образцами для школьного подражания, а от новых тем требуется прежде всего, чтобы они разрабатывались по точному образцу старых. В-третьих, это статичность: богатый действием эпический сюжет плохо укладывался в ограниченный объем школьного сочинения, здесь античная традиция почти не оставила удовлетворительных образцов для подражания (а какие и оставила — например, в эпиллиях Драконтия, — те, характерным образом, относятся к самому исходу античности, когда уже складывалась та практика школьного стихотворства, при расцвете которой мы присутствуем в XII в.), поэтому материалом берутся сюжеты с минимумом действия, и главным предметом заботы пишущего становятся описания.

5

Три писателя, чьи «Поэтики» мы рассматриваем, принадлежат к трем сменяющим друг друга поколениям, и трудноразличимые облики их позволяют нам увидеть смену вкусов на рубеже XII и XIII вв. — от орлеанского культа подражания древним auctores к парижскому культу безличных систематических artes.

Старший из них, Матвей Вандомский, родился ок. 1130 г., учился в Туре, преподавательскую славу приобрел в Орлеане, отсюда сделал даже вылазку в стан врага — ок. 1175—1185 гг. жил и преподавал в самом Париже, но, недовольный результатами, вернулся оттуда к началу своего пути, в Тур, где, по-видимому, скоро умер. Причина этой не совсем удачной карьеры, может быть, в том, что он был неуживчив и терпеть не мог соперников: в Орлеане он ссорился с другим местным грамматиком, Арнульфом от Св. Эвурция (комментатором Лукана и Овидия), и даже в таком учебном сочинении, как «Наука стихотворческая», не обходится без отступлений с колкостями по адресу Арнульфа. «Наука», напи-

санная ок. 1175 г., перед самым отъездом из Орлеана в Париж, — единственное его научное сочинение, все остальные — это стихи: видимо, ощущал он себя на грамматической кафедре скорее поэтом, чем «толкователем поэтов». Ему принадлежит большой «письмовник в стихах», высоким поэтическим стилем перелагающий обычные сюжеты: «клир к папе», «папа к клиру», «клирик к епископу» и т. д.[17]; в прологе он перечисляет другие свои сочинения — «Федра и Ипполит», «Юпитер и Европа», «Бавкида», «Библида» и пр. — явно образцы школьных упражнений на овидиевские темы. Из них сохранились «Прение Аякса с Улиссом» и «Пирам и Фисба», а из близких к ним — «комедия» (любовная новелла в стихах) «Милон». Все это, по-видимому, продукция орлеанских и, может быть, парижских лет Матвея; после этого, перед отъездом из Парижа в Тур, он написал громоздкую поэму «Товий» на библейскую тему и в ее концовке устало отрекся от сочинительства.

Таким представляет его и «Наука стихотворческая»: из всех наших трех поэтик она — самая беспорядочная, в ней больше всего слышится живой голос преподавателя, все время отвлекающегося с частности на частность, все время старающегося блеснуть россыпью поэтических примеров, все время подкрепляющего себя цитатами из «Поэтики» Горация. Вот почти наудачу взятый образец его повествования — об описании действующих лиц (I, 38—48):

«Далее, не обойдем раздумьем, надобно ли предлагать описание лица, о котором речь, или можно такое описание опустить. Часто описание лица уместно, но часто и излишне. К примеру, ежели речь идет о мужестве некоторого лица, о твердости духа, о воле к чести, о бегстве от рабства, как говорится у Лукана о стойкости Катоновой [„Фарсалия“, II, 380 сл.], то описанию подлежит многообразная Катонова добродетель, чтобы слушатель, узнавши красоту его нрава и многообразное превосходство его добродетели, легче проникся всем, что далее говорится с презрении его к Цезарю и о приверженности к свободе. Далее, если речь идет о силе любви — к примеру, как Юпитер пылал любовью к паррасиянке [Каллисто], — то следует предварить сие описанием девицы и указанием отменных черт ее красоты, дабы пред зерцалом такой красоты, стало для слушателей правдоподобно и доступно воображению, как Юпитер недрами своими возалкал по столь многим и великим усладам, — ибо безмерно должно было быть действие этой красоты, чтобы увлечь Юпитера к развратному греху. Далее, в описании следует наблюдать и свойства лиц, и разнообразие этих свойств. А именно, наблюдению подлежат такие свойства, как положение, возраст, обязанности, пол, местожительство и прочие свойства, именуемые у Туллия атрибутами лиц [„О нахождении“, I, 24—25]. Это именно разнообразие свойств имеет в виду Гораций, когда говорит [„Поэтика“, 114—118]:

Разница будет всегда, говорят ли рабы иль герои...

(это разница положения),

Или маститый старик, или юноша свежий и пылкий...

(это разница возраста),

Властная матерь семьи иль всегда хлопотливая няня...

(это опять разница положения, но у женского пола),

Вечный скиталец-купец или пахарь зеленого поля...

(это разница обязанностей),

Иль ассириец, иль колх...

(это разница народности),

иль фиванец, иль Аргоса житель...

(это разница места жительства).

Для чего надобно такое расписание свойств, указывает сам Гораций, говоря [176—178]:

... Так пусть стариковскую долю
Не поручают юнцу, а взрослую долю — мальчишке:
Каждый должен иметь соответственный возрасту облик.

При этом каждое лицо должно величаться эпитетом по тому свойству, которое в нем преобладает пред остальными и от которого выпадает ему главный знак его славы, по слову Горация [120—122]:

Если выводишь ты нам Ахилла, покрытого славой,
Пусть он будет гневлив, непреклонен, стремителен, пылок,
Пусть отвергает закон и на все посягает оружьем.

Далее, оттенки слов должны быть сообразны выражению лиц героев и внутреннему их жребию, — ибо [105—107]:

... печальные лица
С грустною речью в ладу, сердитые — с гневною речью,
Лица веселые — с шуткой, а строгие — с важным уроком.

Для чего надобно наблюдать такую сообразность слов, говорит Гораций же, присовокупляя [112—113]:

Если же речи лица несогласны с его положеньем,
Весь народ начнет хохотать — и всадник и пеший.

Впрочем, это, по-видимому, более относится к способу произнесения... А для большей наглядности изложенного учения, и так как пример сподручен для уразумения, мы предложим образцы описания некоторых лиц, но с условием, чтобы не язвила меня хула поносителя, если и явятся в нижеследующих стихах многие оплошности, — ибо [Гораций, 359] „порой задремать и Гомеру случится“, и [350] „да не всегда и стрела попадает туда, куда метит“. Сам Гораций оказывает мне утешение от гонителей, говоря [351—353]:

Вот почему не сержусь я, когда в стихах среди блеска
Несколько пятен мелькнут — плоды недостатка вниманья
Или природы людской (в которой нет совершенства)...

Ибо простителен грех случайный, преступно же упорство во грехе, отчего и Гораций говорит [„Послания“, I, 15, 36]:

Стыдно не прежних забав, а того, что забав я не бросил...»

И тут, наконец, словно дорвавшись до любимого дела, Матвей приводит целых семь стихотворений собственного сочинения — описания папы и императора, героя Улисса и раба Дава, добродетельной Марции, прекрасной Елены и мерзкой Берои; занимают эти примеры, вместе взятые, вчетверо больше места, чем предшествующие теоретические наставления.

Гальфред Винсальвский (Galfredus, франц. Geauffroi, англ. Geoffry) моложе Матвея лет на двадцать. Он англичанин (у него был сверстник и тезка Гальфред Английский, тоже автор какого-то «Ars scribendi»; их смешивали, и это очень затрудняет выделение скудных фактов его жизни и творчества), прозвище его не совсем понятно (de Vino Salvo, de Vinsauf, «от сохранного вина») и лишь условно считается, что оно — от приписываемого Гальфреду комментария к сельскохозяйственной поэме Палладия. Он тоже профессионал-грамматик, но его побочные интересы направлены в иную сторону, чем у Матвея: не в стихотворную, а в политическую. Его «Новая поэтика» начинается посвящением папе Иннокентию III, а кончается мольбой о том, чтобы папа (по-видимому) снял с Англии отлучение, наложенное на Иоанна Безземельного в 1208—1214 гг.; это — время написания поэмы. Из текста видно, что Гальфред находился в это время в Риме, — но приехал ли он туда с официальным посольством или по собственной инициативе, чтобы со своим грамматическим искусством пригодиться Иннокентиевым реформам римской папской канцелярии, понять из его двусмысленных выражений трудно (ст. 31—38):

...Меня Англия выслала Риму,
Словно из праха земли в небеса; вознесла в твои выси,
Словно из мрака во свет. Ты — свет, озаритель вселенной,
Брось же луч на меня; ты — высшая миру услада,
Сладко тебе делиться добром. Одарять ты единый

Властен, должен, охотен, искусен. По мудрости духа
Ты искусен; по милости сердца охотен; по знатной
Крови ты должен; по папству ты властен. Настолько велик ты...

Большая стихотворная «Новая поэтика» (2116 стихов) имеет прозаический вариант под заглавием «Показание о науке и способе сочинения прозы и стихов» (Documentum de modo et arte dictandi et versificandi); все остальные приписываемые Гальфреду сочинения малодостоверны. Но «Новая поэтика» имела очень большой успех — отчасти из-за своей стихотворной удобозапоминаемой формы (как одновременный с ней «Доктринал» Александра Вилладейского): если «Наука...» Матвея сохранилась в пяти рукописях, то «Новая поэтика» Гальфреда — в нескольких десятках. Еще в XIV в. Чосер в «Кентерберийских рассказах» (ст. 4537—4541) не без иронии жалеет, что ему не дано красноречия «магистра Гальфреда», оплакавшего день смерти Ричарда Львиное Сердце (вставка-пример в «Новой поэтике», 375—379)[18].

Дидактическая поэма — жанр с большой традицией, и поэтому стиль Гальфреда тверже и выдержаннее, чем стиль Матвея. Сухие формулировки и перечни аккуратно перемежаются цветисто-патетическими перебивками-примерами (образцы «описания лица» и «описания действия» будут приведены ниже, § 8) и обращениями к читателю. Непринужденная интонация горациевской «Поэтики» иногда слышна, но часто заглушается обстоятельностью и приподнятостью. Вот как, например, звучат у него наставления о диспозиции и различных способах начала (ст. 87—111; ср. ниже, § 7):

Два есть пути у порядка: один намечен искусством,
И естеством предначертан другой. Начертание это
Будет вести тебя там, где у слов и событий единый
Ход, и порядок речей повторяет порядок событий.
А по наметке искусства наш путь — тогда, когда лучше
Перенести в начало конец и, напротив, начало
Так переставить в конец, чтоб в такой перемене порядка
Ни начало в конце, ни конец в начале не стали
Произведенью в укор: пускай без всякого спора
Тот и другое свои места добровольно уступят,
Чтоб занимательней велся рассказ. Искусство умеет
Поворотить, но не извратить порядок событий,
Сделав только яснее предмет. Изящней и лучше
Так прихотливо построенный ряд, чем обычный и чинный.
Первый путь — как бесплодная ветвь, а второй многоплоден:
Дивным образом ветвь ветвится на новые ветви,
Многие из одной, из общей завязи — восемь.
Возле таких искусств порою бывает и воздух
Мутен от туч, и болотна тропа, и закрыты ворота,
И позапутан предмет. Но слова в надлежащем порядке

Будут целеньем от всех напастей. Подумай над ними —
И обнаружишь, каким рассеять сумерки светом,
Как одолеть болотную топь, какою отмычкой
Вскрыть замок, каким перстом распутывать узел.
В путь! По стезе расчета направь колесницу рассудка.

Третий из авторов, Иоанн Гарландский, уже целиком принадлежит XIII веку. Жизнь его еще менее богата событиями. Он тоже был англичанин, родился ок. 1195 г., учился в Оксфорде, потом около 1220 г. переехал в Париж и остался здесь на всю жизнь. Прозвище его (Ioannes de Garlandia) значит «под гирляндой», от названия улицы, на которой он жил. Когда в 1229 г. после альбигойских войн был учрежден новый университет в Тулузе, Иоанн был приглашен туда, но не прижился и через три года вернулся в Париж. Он был еще жив в 1258 г. и, может быть, даже в начале 1270-х годов. Когда он написал свою «Парижскую поэтику», трудно установить: новейший издатель предполагает, что первоначальный вариант появился около 1220 г., а позднейший был расширен между 1231 и 1235 гг.[19] По популярности она не притязала равняться с «Новой поэтикой» Гальфреда (сохранилась только в шести рукописях); тем не менее авторитет Иоанна Гарландского был велик, и в разное время ему приписывалось много сочинений. Достоверно принадлежат ему еще четыре трактата по грамматике (Compendium grammaticae, Clavis compendii, Ars lectoria ecclesiae, все три неизданные, и риторическое пособие Exempla honestae vitae[20]), два словаря (Dictionarius и Commentarius, не изданы) и пять больших поэм (Epithalamium Beatae Virginis, неоднократно цитируемый в «Поэтике», Stella maris, аллегорические Integumenta Ovidii и неизданные до сих пор De triumphis ecclesiae и De mysteriis ecclesiae). Этот список красноречив: все ученые сочинения ограничиваются областью грамматической специализации Иоанна, а все его стихи — не школьные упражнения на античные темы, как когда-то у Матвея Вандомского, а самостоятельные и очень крупные произведения религиозной поэзии, переживавшей в XIII в. свой бурный (не только качественный, но и количественный) расцвет. В XII в. в лице Матвея мы видели беспорядочного поэта на кафедре, в XIII в. — в лице Иоанна мы видим строгого педанта на кафедре и поэта по совместительству: уже в этом чувствуется упорядочивающий дух схоластического века.

Еще более чувствуется он в самом стиле «Парижской поэтики». Это не вольные рассуждения, как у Матвея, и не поэтический пафос, как у Гальфреда, это сухой учебник в самой строгой форме, с определениями, пояснениями, перечислениями и примерами. Автор очень заботится о логичности и последовательности, и если это не всегда ему удается, то лишь из-за новизны и трудности задачи. Никакой заботы об изяществе языка нет, это деловая латынь XIII в., заботящаяся лишь о точности и ясности. Трудно избежать впечатления, что Иоанн Гарландский писал

для более младших учеников, чем Матвей Вандомский; иногда он прямо называет студентов pueri. Может быть, это значит, что к XIII в. возраст поступающих в университет школяров стал меньше, а может быть (это вероятнее), что они перестали засиживаться на изучении грамматики и спешили скорее переходить к диалектике. Во всяком случае, здесь перечисляются не столько практические приемы для сочинения стихов, сколько теоретические понятия для запоминания общей теории словесности. Это и было главной заслугой Иоанна Гарландского в становлении науки поэтики. Вот для образца начало его сочинения — предуведомительный «пролог»:

> «О пяти вещах следует спросить при начале этого сочинения: о предмете, о намерении сочинителя, о пользе для слушателя, о том, к какой оно принадлежит части философии, о том, каков его метод (modus agendi).
>
> Предмет его есть искусство сочинения в прозе, метрах и ритмах; но за этими тремя искусствами стоят иные пять: нахождение, отбор, запоминание, расположение и украшение.
>
> Намерение сочинителя есть преподать науку красноречия.
>
> Польза есть приобретение умения обрабатывать любой предмет в прозе, метрах и ритмах.
>
> Принадлежит эта книга к трем видам философии: к грамматике, ибо учит говорить правильно; к риторике, ибо учит говорить красиво; к этике, ибо учит и побуждает к достойному, а это, согласно Туллию [„Об обязанностях“, III, 34], есть начало всех добродетелей.
>
> Метод же таков: сочинитель учит находить слова по науке нахождения, а именно, существительные, прилагательные и глаголы в прямом и переносном значении для любого рода сочинения, будь то письма деловые или ученые, стихи элегические, комедия, трагедия, сатира или история. Речь идет то о прозаическом роде, то о стихотворном, попеременно, а под конец о ритмике и в самом конце о метрике, где приводятся девятнадцать метрических стихотворений по образцу Горация, столькими размерами пользовавшегося в своих одах, что все размеры метрических стихов и гимнов бывают из их числа.
>
> Вот так пойдет здесь речь то об одном предмете, то о другом, по частям и переменно; а то есть такие, которые готовы вырвать из книги науку прозы отдельно, а другие — науку метрики, ритмики или стихотворства и так разодрать всю книгу в клочья; у меня же кто хочет иметь часть, тот должен иметь и все целое...».

6

Как несхож стиль трех авторов, так несхож и план их сочинений. Сравнение их планов интересно тем, что оно показывает, какие предметы с неизбежностью входили в поле зрения грамматиков, преподающих поэтику, а какие были произвольны.

У Матвея Вандомского план всего прихотливее. В его «Науке стихотворческой» с трудом можно выделить четыре раздела: о содержании, о стихе, о стиле и опять о содержании. Первый раздел начинается определениями, что такое стих и что такое эпитет, затем автор сразу переходит к вопросу, «как начинать стихотворение», после него делает отступление о недостатках, которых следует избегать, а затем сосредоточивается на технике описания действующих лиц и обстоятельств действия (об этом — приведенная выше цитата); это, явным образом, любимый предмет Матвея, и на него он тратит в общей сложности свыше трети всего объема своего трактата. Второй раздел — это даже не теория, а сплошь практические советы по построению стиха: стиху придают красоту длинные слова (прилагательные и глаголы в две стопы объемом), а вместить их в строку можно так-то и так-то. Третий раздел — это обзор украшений слога — 17 фигур, 13 тропов и 30 «расцветок» (фигур мысли и других, самых разнородных, приемов). Наконец, четвертый раздел наполовину состоит из указаний, как следует разрабатывать темы новые и темы, уже разрабатывавшиеся прежними поэтами, а наполовину — из педагогических советов об обязанностях ученика и обязанностях учителя: что и как он должен исправлять в ученических работах. Заканчивается трактат вопросом, «как заканчивать стихотворение», логически здесь совершенно неуместным и словно отбившимся от первого раздела, эстетически же очень эффектным для концовки трактата.

План Гальфреда Винсальвского — это как бы упорядочение и систематизация того, что было в хаотическом плане Матвея. В самом вступлении к своей поэме он провозглашает «порядок» как главное понятие (56—57):

... пусть твердый порядок предпишет,
Путь с какой межи начинать нашим пишущим перьям... —

а потом сам намечает план своего изложения (80—86):

Прежде всего — каким путем устремляться порядку;
Дальше забота о том, какою отвешивать гирей
Вес, чтобы мысль равновесила мысли; по третьему счету —
Труд, чтоб словесный состав не казался небрежным и грубым,
А обнаруживал вежество; и в заключенье стараний —
Чтобы пристоен и чист был голос, несущийся к слуху,
И отвечали ему лицо и движения тела.

Это — прямо перенесенная в поэтику из риторики схема «inventio — dispositio — elocutio — [memoria] — actio»; выпала здесь лишь «память» (которая и в античной риторике всегда ощущалась инородным разделом), да характерным образом поменялись местами инвенция и диспозиция. А под этими понятиями мы находим все те же вопросы, на которых останавливался Матвей Вандомский. Диспозиция вся сводится к

вопросу, «как начинать стихотворение»; инвенция — к способам распространения (амплификации) и сокращения имеющегося материала, а один из этих способов — описание, любимый предмет Матвея (примеры гальфредовских описаний — ниже, § 8); элокуция — к перечню тропов и фигур (в несколько иной, чем у Матвея, систематизации) с несколькими добавочными разрозненными советами, в том числе — о недостатках, которых следует избегать; и, наконец, «память» (о которой Гальфред все-таки не смог не вспомнить) и «акция» образуют краткий, без подробностей, заключительный раздел. Все, что из матвеевского материала не укладывается в эту риторическую пятичленность, Гальфред оставляет за бортом — и как вмещать в стихи длинные слова, и как разрабатывать традиционные и нетрадиционные темы.

Любопытно, что прозаический вариант «Поэтики» Гальфреда, «Показание...», ближе стоит к плану Матвея Вандомского: здесь тоже основную часть составляют разделы о зачине, об амплификации и о тропах и фигурах, но после них следуют замечания о разработке традиционных и нетрадиционных тем, о недостатках, которых следует избегать, и, наконец, как у Матвея Вандомского, — о том, как заканчивать стихотворение.

План Иоанна Гарландского — это следующий шаг, высшее достижение теоретико-литературных систематизаций латинского средневековья: он первый пытается объединить стихи и прозу (т. е. письма-диктамены) в одном своде правил. Получается это не совсем удачно, параграфы о прозе часто выглядят довесками к параграфам о стихах и наоборот, но и это уже было успехом. Предисловие Иоанна, перечисляющее пять разделов его плана, цитировалось выше: «нахождение, отбор, запоминание, расположение и украшение». Этот план отходит от риторической традиции в том, что от «нахождения» отделяется «отбор»: это результат собственной иоанновской интерпретации стихов Горация (38—41):

... *Находите* задачу по силам:
...кто *выбрал* посильную тему,
Тот обретет и красивую *речь* и ясный *порядок.*

Нахождение Иоанн не сводит (как Гальфред) к приемам амплификации, а пытается систематизировать по пяти пунктам модной диалектики: «где [находить], что, какое, как, зачем». Это, по-видимому, влияние практики сочинения писем, где тема не задавалась так прямо, как в школьных стихах, и требовала не столько амплификации, сколько детализации. Отбор у Иоанна оказывается не чем иным, как учением о трех стилях, применительно к которым подбирается высокий, средний и низкий материал: поэтому отбор предметов невольно сбивается у него на отбор слов и останавливается на пороге списка тропов и фигур. (Здесь же, в «отборе», неожиданно, но удачно находит приют «запоминание»: если для выдержанности стиля нужно вспомнить какое-то слово, то для этого есть такие-то приемы.) Расположение распадается у Иоанна на

два подраздела, один для стихов, другой для писем; в подразделе о стихах говорится, как и у его предшественников, только о том, «как начинать стихотворение», зато в подразделе о письмах он имеет возможность сказать не только о вступлении, но и о повествовании, разделении, доказательстве, опровержении, заключении, а для заключительного примера он приводит не письмо, а размеченное по этим пунктам стихотворение (побуждение к крестовому походу) — явная забота все-таки свести стихи и прозу к одному теоретическому знаменателю. Затем Иоанн вдвигает между намеченными разделами два традиционных предмета и один нетрадиционный, не ложащиеся в традиционную схему: это амплификация (в частности, описание) с примерами вперемежку из стихов и из писем; это обзор недостатков, которых следует избегать; и, наконец, это отступление «о видах повествования», т. е. о стихотворных жанрах, — у предшественников Иоанна этого не было, а ему эту тему подсказала та же «Поэтика» Горация. Может быть, это — попытка Иоанна поднять на более высокий теоретический уровень практические советы предшественников о том, как нужно разрабатывать материал традиционный и материал новый. После этих вставок следует последний традиционный раздел, «украшение речи» — обзор «расцветок слов и мыслей», т. е. тропов и фигур. На этом основная часть кончается, и остаются приложения: образец стихотворного повествования («трагедии»), образцы писем и документов с попутными замечаниями и, наконец, очерк «науки ритмики», правил ритмического и затем метрического стихосложения, с примерами. Это опять проявление заботы Иоанна об энциклопедичности охвата материала; у его предшественников, как мы видели, стихосложение в поле зрения не входило (робкое исключение — Гервасий Мельклейский), а его преемник Эберхард уже пытается следовать его примеру и заканчивает свой «Лабиринт» таким же приложением о стихе.

Таким образом, мы видим, что самыми устойчивыми разделами, повторяющимися у всех теоретиков и занимающими больше всего места, оказываются три: из «расположения» — способы начинать стихотворение; из «нахождения» — способы амплификации и, в частности, описание; из «изложения» — тропы и фигуры, подбор которых определяет высокий, средний или низкий стиль. Кроме того, почти всегда присутствуют отступление о недостатках, которых следует избегать, и по крайней мере дважды — отступление о разработке предметов традиционных и нетрадиционных. Почему из арсенала риторики для нужд поэтики были выхвачены именно эти разделы, — объясняется условиями школьного сочинительства стихов.

Здесь предпочитались, по-видимому (как говорилось выше), не сюжеты, требующие аргументации, а статичные описания или необъемистые повествования, — поэтому из полной диспозиционной схемы «вступление — повествование — доказательства — опровержение — заключение» отпадали «доказательства» и «опровержение», вместе с ними со-

кращалось до минимума «заключение», и оставались «повествование», которое и в античности обходилось почти без правил, и «вступление», средство привлечь внимание к начинаемому произведению, — на нем и сосредоточивались наши сочинители.

Далее, здесь писались стихи на заданные преподавателем темы, — это значило, что «нахождение» материала снималось с плеч пишущего ученика, а оставалась только забота о том, чтобы растянуть (или сжать) его изложение до общепринятого объема школьного сочинения, т. е. — об амплификации; а так как статичные описания легче систематизируются, схематизируются и описываются в виде правил, чем более разнообразные повествования, то главным средством амплификации оказывалось именно описание.

Далее, целью упражнений в стихотворстве было овладение латынью художественной, отличной от разговорной, — а художественность еще для античной школы твердо отождествлялась с «украшенностью», а «украшенность» измерялась обилием тропов и фигур: каждая фигура и была не чем иным, как единицей отклонения от неопределенного нулевого уровня «простой» дистиллированной речи.

Далее, школьное сочинительство ориентировалось не только на «правила», artes, но и на «образцы» античных (и отчасти средневековых) поэтов, auctores; поэтому была существенная разница, имела ли заданная тема готовую классическую стихотворную разработку (например, «Пирам и Фисба» из «Метаморфоз» Овидия) или не имела (например, какой-нибудь жестокий сюжет из «Декламаций» Сенеки Старшего): в первом случае пишущему было труднее оттого, что нужно было соперничать с великим образцом, во втором — оттого, что нужно было писать без всякого образца; отсюда — особые предписания о разработке предметов традиционных и нетрадиционных.

Наконец, предостережения о недостатках, которых следует избегать, были самой естественной формой изложения поэтики именно в школьном преподавании, где теория осваивалась через практику.

Рассмотрим вкратце, какие приемы рекомендовались первыми школьными поэтиками по каждому из этих разделов словесного искусства.

7

Способы начинать стихотворение могли классифицироваться с нескольких точек зрения: во-первых, по расчлененности, во-вторых, по обобщенности, и в-третьих, по отношению к дальнейшей последовательности изложения. По расчлененности различались два простейших случая: «зевгма», когда в начальной фразе при одном глаголе нанизывалось несколько существительных:

Добрыми нравами, ясным лицом, благосклонною речью,
Древнею знатностью — всем в Фивах блистала Ино, —

и «гипозевксис», когда при одном существительном нанизывалось несколько глаголов:

Добрым нравом пленяет, нарядом пурпурным блещет,
Славится грудой богатств у Одиссея жена.

При всей примитивности это различение уже подсказывало пути дальнейшей амплификации. Из наших теоретиков на нем останавливается только Матвей Вандомский и потом Эберхард Немецкий (может быть, потому, что они предназначают свои инструкции для более младших учащихся[21]), остальные о нем умалчивают, как бы считая само собой разумеющимся.

По обобщенности различались: простое начало, сразу вводившее в предмет дальнейшего повествования (как в двух приведенных примерах из Матвея Вандомского); начало от сентенции (proverbium), сразу предлагающее общее положение, которое потом будет иллюстрироваться повествованием (пример из того же Матвея:

Лишь добродетель душе придает благородство. Лишится
Добрых достоинств душа — и благородству конец);

и начало от примера, т. е. от аналогии из области (обычно) природы, с которой потом будет сопоставляться повествование. Это выделение начального положения, к которому потом подводит и основная часть, — по-видимому, влияние опыта проповедного красноречия, строившего проповедь от сентенции из Писания. Влияние это распространялось и на технику писем, — здесь тоже рекомендовалось начинать основную часть с сентенции, и сборники наиболее удобных сентенций имели даже самостоятельное хождение.

Наконец, по отношению к дальнейшей последовательности изложения различались начало естественное, от экспозиции и завязки последующих событий, и начало искусственное, опережающее события и вводящее читателя in medias res. На важность такого искусственного начала внимание теоретиков обращали прежде всего, конечно, Гомер и Вергилий; еще Гораций в «Поэтике» (147—149) говорит о Гомере:

Он для Троянской войны не вспомнит про Ледины яйца,
Сразу он к делу спешит, бросая нас в гущу событий,
Словно мы знаем уже обо всем, что до этого было, —

а комментаторы Вергилия всякий раз отмечали, что «Энеида» начинается не с начала, а с середины странствий Энея, предшествующие же события излагаются лишь потом, в рассказе Энея. Теоретиков такое искусственное начало (в нынешней терминологии — отклонение сюжетной последовательности изложения от фабульной последовательности событий) привлекало тем, что давало сильное средство иерархизации событий, вынесения важнейших вперед и сокращения второстепенных до бегло-

го пересказа. Естественное начало велось, понятным образом, «от начала» событий, искусственное начало различалось «от середины» или «от конца». Перекрещиваясь с вышеописанным принципом деления «от предмета», «от сентенции» и «от примера», это давало девять возможностей начинать стихотворение: одну естественную («от предмета», от начала) и восемь искусственных («от предмета» — от середины и конца; «от сентенции» — от начала, середины и конца; «от примера» — от начала, середины и конца). Вот пример всех возможных начал для одного рассказа, предлагаемый Гальфредом Винсальвским (ст. 156—202) на материале мифа о Сцилле, хорошо знакомого читателям по «Метаморфозам», VIII, 1—151 (ср. цитированное выше, § 5, его теоретическое вступление к этим примерам):

Чтобы явилось глазам все, о чем мы поведали слуху,
Вот тебе рассказ, где начало — Минос, середина —
Смерть Миносова сына, конец — погубление Сциллы.

[Естественное начало:]

По естеству таково простое движенье рассказа:

«Силою лучших даров Фортуны, которых обилье
Было, как полноводный поток, сияет в державном
Сане Минос. Его разной красой украшает природа —
В члены вливает ему небывалую крепость, на облик
Краски отменной кладет красоты, золотой выплавляет
Ум и серебряный лад языка, в довершенье отделки
Все облекает в чарующий нрав, и на всем равномерно
Та благосклонность лучится, какою сильны самодержцы».

[Искусственное (1) от конца:]

А по искусству и самый конец послужит началом;

«Умысел Сциллы был Сцилле во вред: нанесшая рану
Ранена тою же раной; предав отца на погибель,
То предала, чего добивалась сама; навлекая
Гибель, ее навлекла — на себя: достойною местью
Кознь в отплату за кознь обернулась на казнь козноде́йке».

[(2) от середины:]

Можно начать с середины и так повернуть изложенье:

«Зависть встает к Андрогею и, глядя на дух и на возраст,
Видит в нем старца и видит юнца, ибо ум его зрелый
В юноше юность затмил. Оттого, что во всем преуспел он,
Впал он в беду; оттого, что молвою до звезд возносился,
Лег во прах; сиявший герой в зиявшую бездну
Ввергнут судьбой — столь доблестный дух в столь ранние годы!»

[(3) Сентенция от начала:]

Общее может занять суждение место в начале:

«То, чего больше всего взыскуешь, быстрей и уходит.
Все несет в себе свой конец, а удача — тем паче.
С ласковым видом судьба сплетает коварные сети,
И перед тем, как уйти, благосклонной бывает Фортуна».

[(4) от середины:]

Можно в сужденье таком отнестись и к средине рассказа:

«Зависть — страшная вещь, смертельнее злейшего яда,
Только к недобрым добра и только к добрым сурова,
Умыслы злые свои в глубокой выносив тайне,
Вдруг разверзает их въявь на горе целому миру».

[(5) от конца:]

Может служить и конец предметом таких изречений:

«Есть справедливый закон: за козни — возмездие казни!
Зло, родясь в голове, на нее же обрушится карой».

[(6) Пример от начала:]

Даст начало порой и образ, служащий примером:

«Кто неразумен, над тем злится буря и с ясного неба;
Воздух, солнцем согрет, сгущается в тяжкие тучи».

[(7) от середины:]

От середины пример берется в таком построенье:

«В семя, которое в рост питает кормилица-почва,
Злая запала болезнь, не дает прорастанию силы
И, затворив во взбухшем врата, завидует всходу».

[(8) от конца:]

Так же можно сравнение взять и к концовке рассказа:

«Часто к тому, кто стрелял, стрела возвращается, раня,
И на виновника бед, явившись, рушатся беды».

По аналогии со способами подачи начала иногда предлагались и способы подачи середины и конца, но они обычно выглядели лишь отписками для полноты плана. О середине Гальфред Винсальвский («Показание», I, 2, 1—32) говорит, что при естественном начале она выстраивается сама собой, а при искусственном единственная трудность может быть в сочленении зачина с повествованием при помощи оборотов «Тот, который...», «Так вот и...» и т. п. Для конца он предлагает те же три

способа, что и для начала, — от предмета, от сентенции, от примера. Матвей же Вандомский (IV, 49—50) со своей обычной непосредственностью даже не пытается систематизировать, а просто перечисляет примеры из классиков — на мораль, как у Авиана, на просьбу о снисхождении, как у Овидия, на величание, как у Овидия же, на благодарение Музам, как у Вергилия, и пр.

8

Амплификация была предметом еще более подробных наставлений, чем способы начинать стихотворение. Полный список средств амплификации насчитывал восемь приемов (поэма Гальфреда, «Лабиринт» Эберхарда), сокращенный — пять приемов, зато с дополнительными разновидностями (проза Гальфреда, трактат Иоанна Гарландского).

Три из этих приемов достигают амплификации простым умножением слов: это «интерпретация» (в античной терминологии — synathroismos, congeries), повторение одного и того же в разных синонимах («это обман, это ложь...»); «перифраза», замена краткого прямого называния предмета многословным описательным; «оппозиция», повторение одного и того же через антитезу («это не правда, это обман...»).

Два приема достигают амплификации, вводя новое отношение к предмету. Во-первых, это обращение (apostrophatio) — усиление эмоциональной напряженности со стороны автора, переводящее речь из третьего лица во второе («бедствуешь ты, Троя...»); подкреплением такого обращения могут быть восклицание («о, как бедствуешь ты, Троя!»), повторение («бедствуешь, бедствуешь ты, Троя»), вопрос («что с тобою, Троя? бегство ли исход твоим бедствиями или гибель?..» — этот прием назывался subiectio, и Иоанн Гарландский уверяет, будто у древних авторов он не встречается, а только у Гальфреда Винсальвского и у него самого) и сомнение («сказать ли, Троя, что ты бедствуешь? или что погибаешь?..»)[22]. Во-вторых, это речь от чужого лица (просопопея), вводящая новую точку зрения на предмет; знаменитыми классическими примерами были речь Земли, опаляемой Фаэтоном, в «Метаморфозах», и речь Рима, оплакивающего Цезаря, в «Фарсалии»; Гальфред Винсальвский добавляет к этим образцам еще пространный монолог креста, взывающего к крестоносцам (490—491):

...Что почиваешь? Воспрянь! Крест был тебе знаком спасенья —
Крест спаси мечом: чем спасен, тому станешь спаситель... —

и краткий монолог скатерти, прощающейся со столом (510—513):

Я украшала стол в мою цветущую пору
И не стыдилась лица моего. Но долгие годы
Мне исковеркали вид, и больше я здесь неуместна.
Стол, прости: ухожу...

Наконец, последние три приема достигали амплификации, вводя новый образный материал, — это описание (материал извлекается из внутренних запасов темы, за счет подробной детализации), сравнение (материал привлекается со стороны) и отступление (колеблющееся между тем и другим). Отношение к ним было различным: сторонний материал казался отвлекающим и не рекомендовался к употреблению, повествование должно было быть однородным. Теоретики отдавали себе отчет, что это отход от традиций античной поэзии, которая не боялась сравнений и отступлений: Матвей Вандомский пишет прямо (хоть и вряд ли справедливо): «Не то чтобы сравнений следовало избегать совсем, но современные поэты должны ими пользоваться реже: можно сказать, что и без них форме доступны разные пути (scema deviat, выражение двусмысленное), «так что здесь не у места они» [цитата из «Поэтики» Горация, 19]. Древним писателям приходилось растягивать свой материал различными отступлениями и попутными суждениями, чтобы скудость предмета, восполняясь поэтическими выдумками, разбухала в искусственном наращении; современным этого делать нельзя, ибо древность, превзойденная новизною, иссякла...» (IV, 4—5). Поэтому главной заботой теоретиков было решить, какой материал сторонний, а какой — свойственный предмету.

Говоря об отступлении, Гальфред прежде всего различает отступление-описание (если рассказ об Актеоне, который после охоты расположился отдохнуть у источника, а потом увидел там Диану, начнется с подробного отступления о поляне, на которой бьет источник, то это не будет отходом от свойственного материала) и отступление-сравнение (если Овидий пишет в Лекарстве от любви, 141—143:

Словно платан — виноградной лозе, словно тополь — потоку,
Словно высокий тростник — илу болотному рад,
Так и богиня любви безделью и праздности рада... —

то это уже отход). Иоанн Гарландский, в свою очередь, готов и отступление-сравнение признать «свойственным материалом», а к несвойственному отнести лишь вставной рассказ (fabula) или притчу (apologus). Здесь, правда, ни слова не сказано о том, что один из этих видов рекомендуется, а другой нет. Но уже говоря о сравнении, Гальфред вводит предостережение: сравнения он делит на «явные» и «тайные» по самому формальному признаку: «явные» — это те, где сравниваемое и сравнение входят в состав одного предложения и связаны словами «больше, чем...» и т. п., а «тайные» — это те, где сравнение выражено отдельным предложением и связи не имеет;

... и требует больше искусства
Этот способ второй, и звучанье его величавей, —

заключает Гальфред (262—263).

После всего этого понятно, почему самым желанным из способов амплификации остается описание, черпающее материал из детализации самого же предмета. Здесь несомненно и влияние новоязычного художественного опыта: известно, каким успехом пользовались и, соответственно, сколько места занимали описания лиц, одежд, убранств и мест в стихотворных рыцарских романах. Античная традиция описаний занимала в теоретических пособиях, доступных средневековью, не очень много места («О нахождении», I, 24—25; «Риторика к Гереннию», IV, 49—50; более подробный Квинтилиан, VIII, 4, 64—71, почти не читался, зато читались инструкции по описаниям из учебника Гермогеновых прогимнасм в переводе Присциана). Однако практика классических поэтов давала очень много материала для обобщений, а «Поэтика» Горация предлагала одновременно и советы о связности и выдержанности описания (114—127), и образец описания четырех возрастов (158—178).

Матвей Вандомский, как было сказано, посвящает описанию целую треть своего трактата (1, 38—113). Мы видели, как он начинает указанием на связь описаний с художественным целым (см. выше, § 5), а затем называет как бы единицу описания — атомарное «свойство» (proprietas, epitheton) и выводит из Цицерона и Горация классификацию этих свойств. Описание лица обычно составляется не из одного, а из нескольких свойств; одни из них требуют подчеркивания, а другие сглаживания (в описании лица духовного важнее милосердие, чем справедливость, в описании светского владыки — наоборот); главный критерий — правдоподобие, «пусть каждый прием соблюдает пристойное место» (Гораций, 92). Затем Матвей дает перечисление этих свойств по «Туллию» («О нахождении», I, 24—25). Их одиннадцать: имя («Максим, ты воистину — Maximus — великий...»), природные данные (телесные, душевные и внешние — от народности, от родства, от родины, от возраста, от пола), привычки, имущество, приобретенные свойства (когда об Улиссе говорится «Первый по дарованьям...» — это «природные данные», когда «...блюститель всего, что достойно» — это «приобретенные свойства»; «Сильный цветущим умом...» — природные, «...знающий много искусств» — приобретенные), устремления (a studio), порывы (ab affectione), мысли, случайности, действия и речи. Каждое из этих свойств (тут же иллюстрируемых примерами из классиков) может служить топосом для амплификации.

Как описания лиц разлагаются на свойства, так описания действий — на признаки. Их девять: общее определение действия (summa facti), причина действия (causa facti — во-первых, эмоциональная, и во-вторых, рассудочная), обстоятельства, предшествующие событию, сопутствующие событию и следующие за событием (ante rem, cum re, post re), возможность события (facultas faciendi), качество события (qualitas facti — определить его Матвей не берется, а лишь дает несколько разнородных

примеров), время действия и место действия; к этому источник Матвея («О нахождении», I, 41—43) присоединяет еще два признака, смежные действия и следствия из действия, но Матвей считает возможным их опустить. В заключение этих двух перечней топики Матвей напоминает, что все в них можно свести к всеприложимому стишку школьной логики: quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando («кто? что? где? чем? почему? как? когда?») — под «кто» подойдут все свойства лица, а между остальными пунктами распределятся признаки действия. Так заканчивается эта систематизация.

Главным для Матвея, однако, являются не эти добросовестно составленные схемы, а примеры, на которых он отводит душу: в конце раздела — два стихотворных описания времен года и одно — прекрасной местности (классического locus amoenus), в начале же — семь описаний лиц, мужчин (похвалы папе, кесарю и Улиссу, порицание Даву) и женщин (похвалы добродетельной Марции и прекрасной Елене, порицание безобразной Берое). Для примера они слишком громоздки, поэтому примеры описаний мы приведем из «Новой поэтики» Гальфреда: описание красавицы и описание пиршества (ст. 561—675). В описании красавицы следует заметить выдержанную последовательность: сперва лицо от волос до подбородка, потом тело от шеи до пят, потом наряд; такая последовательность стала для средневековья законом. Теоретических предписаний на этот счет не было — это была канонизация отдельных образцов описания у античных поэтов (например, описания Коринны у Овидия, «Любовные элегии», I, 5, 19—22; так же построен портрет Теодориха у Аполлинария Сидения, «Письма», I, 2, на который ссылается Гальфред в прозаическом «Показании», II, 10).

… Средство седьмое к тому, чтобы стало творенье пространным,
Есть описанье, чреватое словом. Таким описаньям
Радо все, что само и пространно и видом отменно, —
Славного вида предмет сам вяжет слова со словами.
Ежели пищу уму, насыщенья уму мы взыскуем,
Пусть не будут слова ни кургузы, ни ветхостью стерты,
Пусть за примером пример в различном следует виде,
Чтобы и взоры и слух от предмета летали к предмету.
Так, если нужно тебе описать красавицы облик,
Пусть, как кругл этот мир, кругла голова ее будет,
Пусть горят волоса золотым сияньем, белеет
Цветом лилии лоб, пусть черным цветком гоноболя
Станут ресницы у ней; пусть, млечному кругу подобно,
Выгнутся брови дугой; пускай очертания носа
Следуют мере, не слишком большой, не слишком и малой.
Из-под надбровного крова пускай близнецами сияют,
Как изумруды, как звезды в ночи, два ясные ока.
Цвет лица, как цвет Авроры, ни алым, ни белым
Быть не должен, а должен сливать и алый и белый

Цвет. Очертание рта полукругу да будет подобно,
Но небольшому. Пусть губы у рта слегка выдаются,
Но ненамного. Пусть будет их цвет огню уподоблен,
Но укрощенному. Пусть чередою построятся зубы,
Все, как один, белоснежные все. Пускай выдыхают
Губы ее аромат фимиама, пускай подбородок
Мрамором гладким круглится: природа искусней искусства.
Пусть голове и лицу, вознесенному к небу зерцалу,
Будет опорою столп драгоценнейший млечного цвета,
Нежная шея, таким кристальным блестящая блеском,
Что не выносят его ни глаза, ни мятежное сердце.
Далее, меру блюдя, да будут в должном наклоне,
Чтобы не слишком покатыми были, не слишком крутыми
Плечи, а ровно лежали, спускаясь к пригожим предплечьям,
Видом своим и длиною своей равно безупречным.
Пусть растечется рука в округлые тонкие пальцы,
Длинные, мягкие, плавные, млечного цвета, прямые, —
Пальцы такие руке красою и гордостью будут.
Груди, белее снегов, пускай безгрешно вздымают
Два девичьих соска, как два драгоценные камня.
Талия будет тонка, чтобы пояс с недальнею пряжкой
Мог обвить ее всю. О том, что ниже, — ни слова:
Если бы это я мог описать, я познал бы блаженство,
Но хоть и рвется душа говорить, язык мой немеет.
Стройной да будет нога. Чем меньше стопа, тем красивей:
Ежели ножка мала, сама она этому рада.
Так-то, от головы и до пят, красота разливает
Свой ослепительный свет; таково совершенное тело.
Но, расписав красоту, снабдить ее нужно убранством.
Золотом пусть перевьется коса, ниспадая с затылка,
Пусть золотой на сияющем лбе засветится обруч,
А остальное лицо лишь природным румянится цветом... **и т. д.**

Если же ты назовешь описанье такое избитым
И устарелым пример, то вот тебе нечто новее.
Се возлегли за столом цари и вельможные люди,
И начинается пир чередой во образе млека,
И прирученной Цереры, и Вакха, который резвится,
То ли один, то ли весь ароматом сквозящий нектарным
В чаше своей золотой, дав волю игривому вкусу.
Пиршества царственный чин выносит на золоте яства, —
Дивное золото с дивными яствами спорит: что лучше?
Взоры застолья — на том, кто в застолье красуется первым,
Спорит с Парисом его красота, а с Парфенопеем —
Юность; богатством он Крез, а знатностью рода он Цезарь.
Лишь посмотри и узришь: виссон его — снега белее,
Пламенней пурпур огня, каменья — звезд лучезарней.
Все прельстительно в нем и вкупе, а порознь — тем боле,

Вот иные несет услады для слуха и зренья
Ловкий в движеньях плясун, являющий в каждом движенье
Новый лик, потому что милей разнородное вкусу.
Бубны взлетают, звеня, увлекая следящие взоры,
Руку сменяет рука, и бубен бубну навстречу
Мчится над головой, взлетает и падает снова.
Шут на шута, и шут от шута, то прыжком, то вприсядку
Движась туда и сюда, притворно грозятся и бьются;
Вот в руках у шута по дощечке, и вот на игру их
Рот отвечает игрой, а меж тем проворные ноги
Мягко бегут то назад, то вперед, оставаясь на месте.
Голос, выступке друг, разрезает пением воздух,
И отдается в ушах перещелк стучащих дощечек.
Третий, проворный плясун, то вытянет тело дугою,
То разлетится в длину, то вскинет летучие члены
В легком прыжке, то руки скруглит и шею заломит,
Пясти приблизив к пятам, или вдруг мечи обнажает
И меж опасных клинков безопасным проносится взмахом.
Дивно взглянуть!.. **и т. д.**

Так восхваляй застолье царей и радость застолья,
Так недолгий предмет на устах становится долгим.

Как бы оборотной стороной амплификации была аббревиация — искусство сжать пространный материал до заданно малого объема. В школах это, по-видимому, было ходовым упражнением еще с поздне-античных времен: щегольство таким искусством доходило до того, что содержание Троянской войны и странствий Энея умещалось в четыре строки[23]:

Пышет любовью Парис; похищает Елену; войною
Греция встала; борьба; Троя низринута в прах.
Изгнан Эней; плывет по волнам; умирает Дидона;
Вождь — в Италии: Турн гибнет; и Альба встает.

Теоретики занимались этим мало, и советы их относятся не к отбору мотивов, а к отбору стилистических и грамматических оборотов. Гальфред перечисляет их семь: эмфаза, членение, ablativus absolutus, избегание повторений, подразумевание, бессоюзие, привязка многих сказуемых к одному подлежащему и наоборот. В «Новой поэтике» он излагает это такими словами (и прилагает для примера трехкратный пересказ известного народного анекдота о снежном ребенке, обработанного по-латыни еще в «Кембриджских песнях»):

Много сказать в немногих словах умеет эмфаза
Красноречивая. Долгая речь на короткие члены
Четким сеченьем делясь, сокращается. Меж падежами
Пятый по воле своей пространное делает сжатым.
Дважды одно не тверди. Тому, кто учен и разумен,

В сказанном ясно и то, что не сказано. Пусть не связует
Членов повторный союз — у несвязанных легче походка.
Нужно искусной рукой воедино связать их значенья,
Чтобы один лишь союз уму говорил бы за многих.
Этою краткостью ты просторный предмет подпояшешь,
В этом челне проплывешь по морям. Простому рассказу
Это обличье к лицу тогда, когда надобна скромность,
Чтобы не рушили гром небеса, но, развеявши тучи,
Солнце явили с высот. Итак, да выступят дружно
Сила эмфазы, частые члены, падеж всеохватный,
Тонкая мысль о том, что не названо, сбитые связки,
Соединение многих суждений в едином сужденье,
От повторений отказ; таковы пожелания к речи.
Если же нужно другое, предмет подскажет приемы.
Вот образец, из которого все эти явствуют средства:
«Между тем как супруг уехавший занят делами,
Прелюбодейка-жена родит младенца. „От снега, —
Молвит, — его понесла я". Супруг мирится с обманом,
Сына везет, продает как раба, и жене, насмехаясь,
Вторит обманом таким: „Твой мальчик на солнце растаял!"»
Если столь краткий разбег еще недостаточно краток, —
Пусть замирают твои предложения, пусть о глаголе
Мысль позабудет твоя, — одни имена и названья,
Дух заострив, запиши, и ежели это удастся, —
Сила останется в них. Работай, как в кузнице мастер:
В сердце своем раскали предмет, как в горне железо,
Брось на ученость свою — да будет она наковальней, —
И дарованьем своим, как молотом, куй ее часто.
Молотом этим отбей ненужную свиту глагола,
Чтобы единый глагол сообщил безобразности образ.
Далее разум, как мех, привеет имя к глаголу,
С именем сплавит глагол, и этого будет довольно —
Малый труд новизной засияет, отточенно-стройной,
Все, что нужно, сказав, ни словом больше иль меньше.
Вот и рассказ, который тому послужит примером:
«Сына родив, притворилась жена, что рождала от снега;
Сына продав, ответил ей муж: „Он на солнце растаял"».
«Сына, которого грешная мать понесла-де от снега,
Муж ее, в рабство продав, сказал: „Он на солнце растаял"».
Впрочем, будь долгою речь или краткою, пусть расцветится
Яркой расцветкой она изнутри и снаружи, однако
Так, чтоб ложились цвета по порядку, друг с другом раздельно... и т. д.

9

Расцветка получившегося таким образом текста достигалась при помощи тропов и фигур. Это был последний из трех постоянных разде-

лов средневековых поэтик. В античной теории элокуции они делили место с учением об «отборе слов» и «расположении слов». Но в средние века «расположение слов» отделилось в самостоятельное учение о курсусе, ритме прозы (самостоятельное, потому что оно относилось к прозе и входило не в поэтики, а в лучшем случае в письмовники), а «отбор слов» в школах, где латынь была не родным языком, а книжным, сросся с учением о тропах и фигурах, потому что и то и другое говорило в конечном счете об одном и том же — как простейшее «словарное» значение слова или простейший «букварный» порядок слов заменить более сложным, требующим большей выучки и от автора, и от читателя.

Собственно, такое понимание тропов и фигур лежало в основе еще античной теории: она молча предполагала, что есть некоторое простейшее, «естественное» словесное выражение всякой мысли (как бы дистиллированный язык без стилистического цвета и вкуса), а когда реальная речь как-нибудь отклоняется от этого трудновообразимого эталона, то каждое отдельное отклонение может быть отдельно и учтено как «фигура». При чутком слухе таких фигур насчитать можно было бесконечно много: зато систематизировать их было гораздо труднее[24]. Постепенно античная риторика вообще отказалась от попыток систематизации и предлагала учащимся лишь беспорядочное нагромождение отдельных приемов, каждый со своим названием, кое-как разложенных в три груды: тропы (метафора, метонимия, перифраза и пр.), фигуры мысли (антитеза, олицетворение, расчленение, пример и пр.) и фигуры слова (повторения разного рода, градация, созвучие и пр.). Общим их названием было в старину (у Цицерона) lumina, «блестки», а в средние века colores, «расцветки» (слово, значившее в античной риторике совсем иное — не слова, а мотивы, домысливаемые ритором к заданной ему ситуации). Наиболее обширный список таких тропов и фигур давала псевдоцицероновская «Риторика к Гереннию», одно из основных средневековых пособий; этот список и лег в основу всех средневековых руководств по теории фигур, как в составе общих поэтик, так и в отдельности. Даже последовательность перечисляемых фигур сохраняется (с единичными отступлениями) та же, что в «Риторике к Гереннию».

Единственной средневековой попыткой сколько-нибудь упорядочить хаос тропов и фигур была классификация Гервасия Мельклейского. В его сочинении теория фигур составляет основную часть («правила, общие как стиху, так и прозе»), и они сгруппированы здесь в три категории: фигуры тождества, фигуры сходства и фигуры противоположности. Фигуры тождества — это те, в которых слова не меняют своего словарного смысла: (а) без усиления — повторение звуков (анноминация), повторение слов (удвоение, анафора, эпифора, кольцо), подмена слов (градация, традукция); с усилением — поправление, сомнение, подсказ, восклицание, вопрос, ответ себе; (б) с убавлением (обрыв, т. е. умолчание) или прибавлением (предвосхищение); (в) с разнообразием (мето-

нимия, синекдоха, гипербола, инверсия; по существу это уже переход к изменению словарного смысла). Фигуры сходства — это сравнение, метафора, катахреза. Фигуры противоположности — это антитеза с ее разновидностями (противоизбрание, преобращение и пр.). В качестве четвертой категории к этому добавляются сентенция и пример. Гервасий детализирует каждую группу фигур до мельчайших подробностей, однако многое из материала «Риторики к Гереннию» все же остается у него за бортом: расчлененность, дробность, созвучие окончаний в членах и, конечно, весь список фигур мысли: определение, объяснение, истолкование, разделение, соединение, переход, разрешение, вывод. Может быть, эта попытка классификации была предпринята по образцу неизвестной нам поэтики Бернарда Сильвестра с его опытом диалектики (на него Гервасий ссылается с большим почтением); как бы то ни было, продолжателей она не нашла, хотя по сути она ничуть не хуже, чем многие другие систематизации тропов и фигур, даже из самого недавнего времени.

Средневековье приняло в учение о тропах и фигурах лишь два новых классифицирующих термина характерно школьного происхождения: Гальфред Винсальвский поименовал фигуры слова и мысли «простым украшением», а тропы «трудным украшением» (ornatus facilis, ornatus difficilis), так как для первых достаточно словарного запаса слов, а для второго требуется умение называть предметы «не своими именами». Как известно, это щегольство владением редкими или переносными словами особо культивировалось в средневековых латинских школах и время от времени выплескивалось в литературу волнами вычурно-темного стиля, напоминающего будущее барокко: так в раннем средневековье писали в ирландских школах, в высоком средневековье мастером такого стиля был Алан Лилльский, и недалек от этих вкусов — как мы могли видеть даже по цитатам — был сам Гальфред Винсальвский. Термины «простое» и «трудное украшение» прижились и дожили до Возрождения.

Чтобы не пересказывать определений отдельных тропов и фигур (по большей части уже не удовлетворяющих современным требованиям к терминологической четкости и систематичности), покажем их на примере из «Лабиринта» Эберхарда (ст. 385—598). Почему из этого перечня выпали метафора и олицетворение, — тому причиной вышесказанная беззаботность по части логической систематизации. Сначала Эберхард дает описание «трудного украшения» — перечень тропов с разрозненными примерами:

Трудный путь украшенья имеет много приемов.
Я их все для тебя коротко перескажу.

[1) метонимия:]

Изобретателя можно назвать вместо изобретенья:
«Слишком обильный *Вакх* — часто причина беды».
Изобретенье назвать вместо изобретателя можно:
«Боже, помилуй в грехах! — так умоляет *псалом*».
Вместо владельца можно назвать орудие: «Властен
Меч над теми, кто слаб, он их казнит без вины».
«Римские *дроты* себе покорили все стороны света,
Взявши верх над *щитом* и македонским *копьем*».
То, что идет за причиною вслед, приписывать можно
Часто причине самой. Вот как такое звучит:
«Счастлив тот, кому *потный* труд достал пропитанье»
Тощий голод — беда для изнуряемых тел».
Вместо того, в чем что-то содержится, можно поставить
То, что содержится, — так или же наоборот:
«Грешный *дух* обратился к добру». «Небесные *сени*
Все, ликуя, поют Господу Богу хвалу».
Можно назвать вещество — и в нем почуется форма;
Этому привести можно наглядный пример:
«Ярко блестит на персте у вождя драгоценное *злато*,
Гордой десницею он держит слоновую *кость*».
Благо и то, когда называется общая форма
Вместо предмета — предмет весь выражается в ней:
«Царствует *глупость*, рабствует *ум*, *добродетель* во прахе
Попрана, чванный над ней встал, торжествуя, *порок*».

[2) инверсия:]

Очень хороший прием — расставить слова по-иному,
Чем в обычайном строю. Это получится так:
«*Кротких пастырям пастве* не к лицу по причине соблазнов
Роскошь: где клир согрешит — в вере колеблется люд».

[3) гипербола:]

В ходе речи можно зайти за такие пределы,
Дальше которых уже правила правды молчат:
«Тот судия, кого не собьют с пути правосудья
Деньги, званья, мольбы, — *славой превыше небес!*»

[4) синекдоха:]

Вместо целого — часть; неплохо и целое вместо
Части. И так, и так часто слагается речь:
«В жизни земной *душа* должна неустанно трудиться:
Плоть умрет — и тогда нечем ей будет служить».
Многое можно означить единым, единое многим —
Вот пример, чтобы ты в этом уверился сам:
«*Римский воин* побил Помпея под цезарским стягом,
Но у того и в беде ввысь тяготели *сердца*».

[5) катахреза:]

Есть слова с похожим значеньем, которые можно
Друг вместо друга подать: в этой подмене — успех.
«Часто могучий рост скрывает *короткие* силы,
Часто *большая* мысль главный теряет предмет».

Затем — «легкое украшение», сперва 36 «расцветок» слова, потом 19 фигур мысли, без определений, только в виде вереницы примеров, складывающихся в два больших стихотворения назидательного содержания. Такие «стихи на все фигуры» сочинял и Иоанн Гарландский. Одну из фигур, traductio, со сложной игрой слов, мы оставляем без перевода.

Есть простота расписная, должны и ее мы отметить:
Сладко для слуха звучит образ такой простоты.
Не называя, даю лишь примеры различных расцветок
И распишу ими песнь на цицероновский лад.

[1) анафора, repetitio:]

Буди хвала, *буди* честь, *буди* слава Христу без скончанья!

[2) эпифора, conversio:]

Буди *краса*! Есть *краса*; и не избудет *краса*.

[3) кольцо, complexio:]

Кто есть свят? *Христос*. Кто плоть свою принял от девы?
Он, *Христос*. Кто чист от согрешенья? *Христос*.

[4) traductio:]

....

[5) антитеза, contentio:]

Жизнь приемлет крестную смерть, неподвластная смерти
Жизнь даруется в дар смертью живого Христа.

[6) восклицание, exclamatio:]

О, любовь отца и сына! Подвигнутый ею,
Он снизошел с небес — смертных от смерти спасти!

[7) вопрошение, interrogatio:]

Мог ли отец кого ниспослать и лучше и выше,
Как не того, кто был равен ему самому?

[8) объяснение, ratiocinatio:]

Но почему? Ибо время пришло. Почему? Ибо вреден
Враг. Почему? Ибо он гибель принес для людей.

[9) сентенция, sententia:]

Это премудрых удел — всегда и во всякое время
Предумечать удар, тайно готовящий зло.

[10) противоизбрание, contrarium:]

Враг, который пал, возжелает ли доброго людям?
Кто чрез врага осужден, будет ли добр ко врагу?

[11) расчлененность, membrum:]

Враг нападает врасплох, но пользы себе не приносит:
Правда выйдет вперед, ложь без последствий пройдет.

[12) дробность, articulus:]

Кознями, ковами, путами губит он спящих; но бдящих
Ночью, днем, в псалмах, в слезных моленьях, — бежит.

[13) протяженная сентенция, continuatio in sententia:]

Кто полагает опору свою в благоденствии Божьем,
Тот не будет подмят немилосердным врагом.

[14) протяженная антитеза, continuatio in contrario:]

Враг — не помеха тому, кто друг Господним заветам,
Кто им себя предает и в послушанье живет.

[15) протяженное объяснение, continuatio in occlusione:]

А оттого, что твой враг и коварен во зле и проворен,
Остерегись, чтобы он не был проворней тебя.

[16) параллелизм, comparatio:]

Будь твоя вера чиста — благочестие держится верой;
Будь надежда тверда; будь некрушима любовь.

[17) созвучие с параллелизмом, similiter cadens:]

В них — души спас*енье*, добра над злом одол*енье*,
Ими отважившись *жить*, сможешь ты рай заслу*жить*.

[17а) созвучие без параллелизма, similiter desinens:]

В Божьем завете най*дете* подмогу в попрании пл*оти* —
Пусть твоя чист*ота* в сердце пребудет свя*та*!

[18) подобословие, annominatio:]

Если не *выстоишь* в этой борьбе — ничего ты не *стоишь*:
Стойкую доблесть в тебе вытеснил плотский порок.

[19) ответ себе, subiectio:]

Ты уступил — почему? Приневоленный миром? Однако
Мир — бессилен, над ним изнеможенье царит.
Плоть позывает? Но плоть подвластна велению духа.
Демон тревожит? И с ним ты совладаешь легко.
Стало быть, дело не в них, а причина в самом тебе скрыта:
Сам виноват человек, что в искушение впал.

[20) постепенность, gradatio:]

Ловит тебя, словивши — гнетет, согнувши — цепями
Вяжет, связавши — влечет в самую бездну греха.

[21) определение, definitio:]

Грех есть сеть сатаны, которою он уловляет
Всех, кого может увлечь, и увлекает на смерть.

[22) переход, transitio:]

Как он вводит в обман, ты слышал; а как наказует,
Слушай. Грешных в аду серный терзает огонь;

[23) поправление, correctio:]

Впрочем, нет, не терзает: в огне выгорает все злое,
А человеческий дух цел остается в огне.

[24) предвосхищение, occupatio:]

Не говорю об ином, тягчайшем из всех наказаний —
Тем, кто в аду, не дано Господа Бога узреть.

[25) разделение, disiunctio:]

Грех принес нам смерть, воздвигнул посмертную муку,
Сосредоточил в себе все, чем убог человек.

[26) соединение, coniunctio:]

Будь тебе страх, будь любовь к добру спасеньем от казни!
Будь любовь, будь страх сопобужденьем к добру!

[27) добавление, adiunctio:]

К жизни дорога открыта тебе и к смерти дорога;
Выбери путь и ступай: та или эта — твоя.

[28) удвоение, conduplicatio:]

Молви, презренный, презренный, скажи, почему не ревнуешь,
Не соревнуешь Тому, Кто за тебя пострадал?

[29) истолкование, interpretatio:]

Раной отер Он и кровью омыл Он твои согрешенья —
Он поразил врага и распростер пред тобой.

[30) преобращение, commutatio:]

Ты же недолжного ищешь, а должного, тщетный, не ищешь,
К доброму делу недобр, а для недоброго добр.

[31) подсказ, permissio:]

Лучше скажи: Тебе предаюсь, всеблагой Иисусе!
Весь вверяюсь Тебе: Боже, помилуй меня!

[32) сомнение, dubitatio:]

Как тебя обозвать, я не знаю: «простец» или «глупый»,
Или «безумец» — в любом имени виден твой нрав.

[33) разрешение, expeditio:]

Пусть, однако, зовут простецом, и глупцом, и безумцем —
Ты не прост, ибо ты знаешь, где кроется зло;
Ты не глупец, ибо знаешь ту цель, к которой стремимся;
Ты — безумец, и я это тебе докажу.

[34) бессоюзие, dissolutio:]

Лживы средства твои; мирские ты копишь достатки;
Только над ними и бдишь; где твоя мысль о конце?

[35) обрыв, praecisio:]

Судный день придет, и над теми, что встанут ошую,
Будет проречено... Больше ни слова: молчу.

[36) вывод, conclusio:]

Смертный неведом день, но заведома смертная участь
Каждого. А потому — путь заблуждения брось!

В том, что касается слов, тридцать шесть перед нами расцветок:
В этих моих стихах я перечислил их все.
А чтобы внутренний лик предмета украсить цветами,
Я предлагаю такой свод всех предметных фигур:

[1) приписание качества, distributio:]

Пастыря имя нося, будь образчиком истинной жизни,
Чтобы могла за тобой следовать паства твоя.

[2) свободоречие, licentia:]

А о тебе я скажу: не Христу, а себе услужая,
Ты влечешься вослед пагубной жажде нажив.

[3) умаление, diminutio:]

Ты не достатком живешь, а избытком; раздай же избыток!
Не накопляй, а дели: пусть разживется бедняк.

[4) описание, descriptio:]

Пастве водителем будь — нето, как козлы или овцы,
Все собьются с тропы. Бдительным Аргусом бди!

[5) разделение, divisio:]

Есть урок и есть пример: один наставляет
И увлекает другой. Оба тебе хороши!

[6) настояние, frequentatio:]

Сбившегося не щади: он вор, завистник, развратник,
Смертоубийца, гордец, лжец, честолюбец, лентяй!

[7) отделка, expolitio:]

Вычисти грязь и выкорчуй грех, в тебе вкорененный,
Сколько зла в тебе, столько и сил приложи.

[8) прямая речь, sermocinatio:]

Чаще себе говори: не себе я единому нужен,
Нет, я послан воздать многим достойную честь!

[9) антитеза, contentio:]

Кто неразумен, тому привычна забота о многом;
Если же ты умудрен, то о немногом радей!

[10) сравнение, similitudo:]

Дьявол на паству твою так же точит коварные зубы,
Как на овечьи стада изголодавшийся волк.

[11) пример, exemplum:]

Истинно молвил Назон: злых больше на свете, чем добрых,
Их-то многим числом и совершается зло.

[12) **образ**, imago:]

Враг, как хищный дракон, клыки навостривши и когти,
Рыщет вседневно вокруг, ищет, кого ухватить.

[13) **изображение**, effectio:]

А голова у него пострижена, щеки небриты,
И борода на них редкой щетиной торчит.

[14) **обличение**, notatio:]

Это он, лицемер, обольщает медовою речью
Неискушенных, и в них точит погибельный яд.

[15) **разговор**, sermocinatio:]

Вот, возбуждая других, говорит он в лицо иерею:
«Многое нам говоришь, мало нам делаешь ты.
Что у тебя на словах, дополни делами!» Ответишь:
«Взвесь мои слова, а не деяния рук».
Он стоит на своем: «Но если в словах твоих правда,
Пусть дела подкрепят праздный трезвон языка».

[16) **олицетворение**, conformatio:]

Жизнь твоя говорит: «Смотри, что делает пастырь!
Ежели можно ему, то почему не тебе?»

[17) **многозначительность**, significatio:]

Сила хороших слов иссякает в безнравственной жизни,
Так что глупец не во грех ставит распущенный нрав.
Это ли пастырь-мудрец, достойный пасомого стада,
Лучший из пастухов, умный хранитель овец?
Если пастух развращен, он краснеет; а если сильнее —
Он бледнеет: сперва — стыд, а потом уж и страх.
Эта бледность и этот румянец на пастырском лике...
Но умолчу: не хочу больше об этом твердить.
Ежели гонят тебя за одну твою добродетель,
Пусть Иосиф тебе будет пример и урок.

[18) **краткость**, brevitas:]

Братья гонят его, Египет его превозносит,
Голод братьев влечет, и привечает их брат.

[19) **раскрытие**, demonstratio:]

С отрочьих лет почила на нем благодать от природы,
А оттого и отец был к нему крепок в любви.

Сбывчивы были у отрока сны, и поэтому в братьях
Вспыхнул завистью дух. Гнев побуждает на казнь,
Казнь раскинула сеть. Идущего отрока видя,
Молвят братья: «Идет тот, кому ведомы сны.
Пусть он погибнет — и чем помогут ему сновиденья?»
Но вспоможеньем в беде был невиновному Бог.
Проданный раб наместником стал, знаменитым в Египте.
Голод землю постиг, не было голоду мер.
Был, однако, Египет спасен достаточным хлебом —
Спас Иосиф его предусмотреньем своим.
Но у Иакова не было средств, и боялся Иаков
За сыновей, как вдруг слышит он добрую весть:
Хлебом Египет богат. Пускаются братья в Египет
Вдесятером — такой дал им Иаков совет.
Кончилась пища совсем, и тут сыновья возвратились:
«Жив он, — отцу говорят, — жив твой возлюбленный сын!»
Дух и жизнь вернулись к отцу, и так он промолвил:
«Видеть сына хочу раньше, чем смерть подойдет!»
Прибыл Иаков в Египет, привечен ликующим сыном,
И приумножил его дни и потомство Господь.
Дважды десять фигур цветами цветут в этой песне,
Двадцать фигур без одной — ей не находится мест.
Учат так сочинять Большая и Малая Сумма,
В коих наставник Бернард нам указует пути.

Венцом учения об элокуции в античной риторике была теория трех стилей: в зависимости от подбора слов, сочетаний слов и обилия фигур различались простой, величественный и промежуточный стиль. В каждом стиле, однако, следовало соблюдать меру — иначе простой стиль вырождался в «сухость и бесцветность» (aridum et exsangue), средний в «зыбкость и несвязность» (fluctuans et dissolutum), величественный в «напыщенность и надутость» (turgidum et inflatum). Так определялись эти недостатки в «Риторике к Гереннию», IV, 8, 10—11; средневековые теоретики со своей любовью к схематизации сделали эти слова техническими терминами. Дополнительной опорой для них служили стихи их любимой «Поэтики» Горация (26—28); эти стихи цитируют в соответственных своих разделах и Матвей (I, 30—34) и Гальфред («Показание», II, 3, 146—151):

... Призрак достоинств сбивает с пути. Я силюсь быть краток —
Делаюсь темен тотчас; кто к легкости только стремится —
Вялым становится тот; кто величия ищет — надутым;
Кто осторожен, боится упасть — тот влачится во прахе.

Но это была лишь как бы негативная характеристика трех стилей. Для позитивной же их характеристики средневековье привлекло дополнительный источник, не риторического, а грамматического происхожде-

ния, и это сильно сместило картину. Это были рассуждения позднеантичных грамматиков о трех произведениях Вергилия — «Буколиках», «Георгиках» и «Энеиде». Стремясь представить творчество этого центрального школьного автора всеобъемлющей картиной мира, а развитие этого творчества — восхождением от простого к великому, они отождествляли «Буколики» с простым стилем, «Георгики» со средним, «Энеиду» с высоким; а так как свести эту разницу к подбору слов и фигур было невозможно, то она демонстрировалась не на уровне языка и слога, а на уровне образов и мотивов: «Буколики» описывают жизнь рабов-пастухов, «Георгики» — свободных земледельцев, «Энеида» — царей и вождей, это и есть простота, середина и высокость. Наиболее внятно эта концепция была изложена в «Жизнеописании Вергилия» Доната, а потом следы ее не раз мелькают в комментариях Доната и Сервия.

Из средневековых теоретиков эту грамматическую теорию трех образных стилей с риторической теорией трех словесных стилей первым сконтаминировал Гальфред Винсальвский («Показание», II, 145)[25]: «О стилях Гораций ничего не говорит, а только об их извращениях. Поэтому скажем о стилях... Есть три стиля: низкий, средний и величественный. Названия эти им даны по лицам и предметам, о которых ведется речь. Когда речь о лицах и предметах важных, то это стиль величественный; когда о низких, то низкий; когда о средних, то средний. Каждым из этих стилей пользуется Вергилий: низким в „Буколиках“, средним в „Георгиках“, величественным в „Энеиде“». А затем Иоанн Гарландский предлагает эту теорию в виде мнемонической картинки — «Вергилиева колеса», где по трем радиусам расписаны образы и мотивы, характерные для трех стилей: общественное положение — отдыхающий пастух, (деятельный) земледелец, властительный воин; имена — Титир и Мелибей, Триптолем и Церера, Гектор и Аякс; животные — овца, вол, конь; орудия — посох, плуг, меч; место действия — пастбище, поле, город и лагерь; растения — бук, яблоня и груша, кедр и лавр. Эта схема «Вергилиева колеса» получила широчайшую популярность и использовалась в школьном преподавании еще в XVII в. (если не позже). Причина ее успеха была в том, что она отвечала иерархическому мышлению феодальной эпохи, и отвечала простейшим образом: если речь идет о высокопоставленных лицах с их атрибутами, в свойственной им обстановке и т. д., то это и есть высокий стиль, а если о низкородных, то низкий.

Логически связать этот «содержательный» критерий стиля, унаследованный от грамматики, с прежним, «словесным», унаследованным от риторики, было трудно. Гальфред даже не пытался это сделать. Иоанн Гарландский в своих систематизаторских усилиях наметил такую связь, но самую поверхностную: когда речь идет о лицах и предметах высоких, то и для сравнений и метафор должны выбираться предметы высокие; в среднем и низком стиле — соответственно то же. Это он иллю-

стрирует серией искусственных примеров, не всегда понятных (в гл. 5; в подлиннике примеры — стихотворные). Выдержанный высокий стиль: «Карл, *щит* церкви, *столп* мира, *оружием оружие* смиряет и суровостью суровость»; «напыщенный и надутый» стиль: «Воительница Роландина, высочайший *холм* браней, длань и *палица* мира». Выдержанный средний стиль: «Карл, *страж* церкви, *защита* народа, *насадитель* справедливости, *любитель* мира»; «зыбкий и несвязный» стиль: «Царь есть *посох* воинства и нежный *любовник* своей супруги». Выдержанный низкий стиль: «*Пастух* несет на плече *дубину* и бьет ею *священника*, с которым забавлялась его жена»; «сухой и бесцветный» стиль: «*Мужик* снимает с плеча дубину и тремя ударами отсекает *бритому ядра* и с удовольствием *вечеряет*». Из примеров видно, что «извращения стиля» опять-таки оказываются прежде всего выходом из круга образов, соответствующих стилю, в круг образов более низких; ничего соответствующего буквальному значению терминов «зыбкий», «сухой» и пр. усмотреть здесь невозможно. Для истории литературы такие упражнения с нарушениями образности трех стилей интересны тем, что из них выросла вся травестированная пародия нового времени — героикомический эпос Пульчи, Скаррона, Блюмауэра, Осипова и Котляревского.

10

Впрочем, замечания о невыдержанности стиля по большей части излагались в поэтиках в отрыве от замечаний о выдержанности стиля: из соображений педагогического удобства авторы старались собрать предостережения от всех возможных недостатков в один раздел, не стесняясь его пестротой. Образцом и здесь служила «Поэтика» Горация, начинающаяся яркой картиной того, как поэтов «призрак достоинств (species recti) сбивает с пути» и они из краткости впадают в темноту, из легкости в вялость, из величия в надутость, из сдержанности в низменность, а из разнообразия в пестроту (25—30). Все эти недостатки (с цитатами из Горация) появляются в перечнях у всех авторов, а вдобавок к ним перечисляются другие, мелкие и беспорядочные.

Так, Матвей Вандомский (I, 31—37), толково перечислив искажения трех стилей и завершив их требованием соблюдать уместность и последовательность (тоже по Горацию), вдруг добавляет к этому, что надо избегать перебивки времен глаголов (например, прошедшего — настоящим историческим) и такой расстановки слов, при которой получается двусмысленность. В конце трактата (IV, 34, 40) он, уже в другой связи, добавляет, что в элегическом дистихе синтаксическое членение не должно отступать от стихового, а пентаметр должен оканчиваться не иначе, как двухсложным словом; наконец, в третьем месте (IV, 25) он предлагает еще один список недостатков, числом десять, красиво называемых:

«покров темной краткости, разбег избыточного словообилия, теснота рубленой речи, блуждания неотчетливой мысли, затруднительность непомерной точности, бесформенное замешательство слов, неумелое бесплодие ума, неуместная торопливость языка, обрывистая неуверенность слога, незнакомство с значениями слов».

Гальфред Винсальвский ограничивается тем, что в «Показании» (II, 138—152) аккуратно перечисляет все предостережения, которые можно извлечь из Горация, а в «Новой поэтике» в одном месте дает пространное осуждение темноты слога (1061—1093), а в другом — беглый перечень таких недостатков, как неумеренное повторение букв, неумеренное повторение слов, стык гласных (зияние) и стык согласных (остаток античного учения о «сочетании слов»), затянутые периоды и натянутые метафоры (1920—1943).

Наконец, Иоанн Гарландский (гл. 5) по своему обыкновению пытается систематизировать разрозненный материал своих предшественников, но без большого успеха. О причинах недостатков он пишет (с. 104): «Есть пять недостатков, от которых стихи становятся дурны: чрезмерная длина, чрезмерная торопливость, небрежность стихотворца, незнание искусства, злонамеренность критика». О самих недостатках (с. 84): «Недостатков, избегаемых в стихах, шесть: несогласованное расположение частей, несогласованное отступление от предмета, темная краткость, несогласованное разнообразие стилей, несогласованное разнообразие предмета, неудачный конец». Все шесть недостатков, за исключением последнего, восходят к «Поэтике» Горация, Иоанн даже старается сделать горациевское выражение «species recti» (в значении «образ правильности») научным термином и строит характеристику каждого недостатка по схеме: образ правильности в таком-то отношении представляет собою то-то и то-то, отклонение же от него дает такой-то недостаток. Но и у него этот список не обходится без добавления: «Кроме названных пороков, есть и еще многие...» — и далее о столкновении гласных и согласных, о повторении слов и фраз и пр., с разумным заключением: «Впрочем, иногда недостатком можно пользоваться в шутку или в насмешку, и тогда он становится достоинством».

Серия замечаний о том, как следует подходить к разработке материала, уже использованного в поэзии, и материала нового, тоже восходит в конечном счете к замечаниям Горация: «Следуй преданью, поэт, а в выдумках будь согласован...» (119) и т. д. Этот вопрос был особенно жизненным для школьной практики, где стихи писались в подражание классическим образцам, и слишком близкое совпадение с образцом, как и слишком далекое отклонение от него были одинаково нежелательны. Поэтому рекомендации насчет того, в чем следует и в чем не следует отступать от образцов, были делом практической важности.

В наиболее подробном виде мы их находим, конечно, у наименее теоретичного из наших авторов — у Матвея Вандомского (IV, 1—31). Он

напоминает (разумеется, с цитатой из Горация), что и у классиков бывают недостатки; «поэтому, что сказано [в образце] недостаточно, следует дополнять, что нескладно — улучшать, что излишне — устранять вовсе». «Три вещи требуют внимания в людской речи — искусство, недостаток и прием; искусству мы должны подражать, недостаток искоренять, а прием разрабатывать». Недостатки образцов, подлежащие устранению, это — «разные побочности, не относящиеся к теме» (отступления, сравнения, — мы видели, как недоверчиво относились к ним прямолинейные вкусы средневековья) и вольности по части метрики. Недосказанности, требующие восполнения, — это перерывы в описаниях действий: если Овидий для ускорения темпа рассказа называет лишь начало и конец события, то ученик, пересказывающий Овидия, должен назвать и все, что было в промежутке. Частности же, подлежащие замене во избежание излишнего сходства, заменяются, во-первых, перифразами, а во-вторых, синонимами. Так производится переработка традиционного материала; разработка же нового должна лишь следовать горациевскому завету «в выдумках будь согласован» и стараться в изображении лиц быть пространное, а в изображении действий — лаконичнее: мы узнаем свойственный школьным упражнениям уклон к статичности. Гальфред Винсальвский («Показание», II, 132—137) сводит эти советы по традиционному материалу к двум — быть краткими там, где образец подробен (и наоборот), и давать искусственную последовательность описаний там, где образец дает прямую (и наоборот); а советы по оригинальному материалу — тоже к двум (оба из Горация) не углубляться в такие отступления, от которых трудно вернуться к сюжету, и не начинать с широковещательных зачинов, которым потом трудно следовать. Наконец, Иоанн Гарландский вообще не останавливается на этом вопросе — он для него слишком конкретно-практичен; вместо этого он дает обзор и классификацию существующих литературных жанров, как бы предлагая упражняющемуся сообразовать свои усилия не с единичными своими образцами, а с общими жанровыми предписаниями.

Это отступление «о видах повествования», характерным образом вставленное Иоанном Гарландским в главу 5, «О недостатках», восходит по содержанию к грамматике Диомеда (IV в.)[26] — из всех позднеантичных грамматик она была наиболее щедра на краткие сведения по поэтике. Диомед шел вслед за александрийской педантической традицией (см. § 1), которая откликалась в конечном счете на Платона («Государство», 392—394)[27]: какие роды поэзии являются «возвещающими» и, следовательно, приемлемыми, а какие «подражательными» и, следовательно, неприемлемыми в идеальном государстве. Сообразно с этим Диомед делил поэзию на «подражательную», где действующие лица говорят каждое за себя, «повествовательную», где только автор говорит от себя, и «смешанную», где речь от автора и речи действующих лиц чередуются. К первому роду относятся трагедия и комедия, ко второму ди-

дактическая поэзия (в частности, на исторические темы), к третьему — героический эпос и лирика. При этом такие жанры, как буколика, оказывались разбиты между «подражательной» (чисто-диалогические эклоги) и «смешанной» поэзией, но Диомеда это не смущало. У Иоанна Гарландского эта схема осложняется, во-первых, привнесением (из «Туллия», т. е. «Риторики к Гереннию», I, 8, 12—13) разделения материала на «историю», «сказку» и «вымысел» (historia, fabula, argumentum — что было, чего не было и не могло быть, чего не было, но что могло быть) и, во-вторых, тем, что слова «трагедия» и «комедия» для Иоанна и его современников означали не сценические, а повествовательные произведения.

В результате классификация жанров у Иоанна приобретает следующий вид.

«О видах повествования. Так как повествование одинаково свойственно стихам и прозе, то надобно сказать, сколько есть родов повествований и сколько родов стихов. Прежде всего, есть три рода речи: 1) драматический, или дейктический, т. е. подражательный, или вопросительный; 2) эксегетический, или апангельтический, т. е. излагательный (а некоторые его называют герменевтическим, т. е. истолковательным); 3) миктический, или „койнон", т. е. смешанный, или общий (также дидактический, т. е. учительный). Всякий говорящий пользуется одним из этих трех. Повествование принадлежит второму из родов речи и разделяется, согласно Туллию, так. Бывает повествование, никакого отношения к судебным речам не имеющее, и оно — двоякого рода. Первый род связан с действиями, второй с характерами. Тот, который связан с действиями, имеет три вида: сказку, историю и вымысел. Сказка — это то, в чем нет ни правды, ни правдоподобия; поэтому если повествование сказочно, то во избежание недостатка лгать нужно убедительно, как сказано в „Поэтике" (119): „Следуй преданью, поэт, а в выдумках будь согласован". История — эти события, далекие от нашей памяти; кто ее разрабатывает, тот во избежание недостатка должен выносить вперед пропозицию [темы], потом воззвание к богам, потом повествование и должен пользоваться риторической расцветкой, называемой transitio, с помощью которой слушатель по предваряющему повествованию угадывает дальнейшее... Вымысел — это события вымышленные, но которые, однако, могли произойти, как бывает в комедиях; причем в комедиях воззвания к богам не полагается, кроме как в случае трудности предмета, о чем сказано у Горация (191—192):

Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых,
И в разговоре троим обойтись без четвертого можно.

Далее, к историческому повествованию относится и эпиталамий, т. е. свадебная песнь; и эпицедий, т. е. простая песнь... о [мертвом], который еще не погребен; и эпитафий, т. е. стихотворение над могилою... и апофеоз, т. е. песня с ликованием об обоготворении или воз-

несении в славе; и буколика, т. е. о скотной пастьбе; и георгика, т. е. о землепашестве; и лирика, т. е. о застолье, хмельном питье, пирах и любви богов; и эпод, т. е. концовка, о конных состязаниях; и юбилейная песнь или гимн... и инвектива, где говорятся порочащие вещи с целью уязвления; и порицание, или сатира, где перечисляются дурные дела с целью исправления ... и трагедия, т. е. стихотворение, которое начинается радостью, а кончается скорбью; и элегия, т. е. жалостное стихотворение, содержащее или перечисляющее горести влюбленных, — а частным случаем элегии является амебей, в котором перекаются действующие лица и состязаются влюбленные... А тот род повествования, который называется вымыслом, есть комедия; и всякая комедия есть элегия, но не наоборот. Далее же, тот род повествования, который связан с характерами, во избежание недостатков требует соблюдения свойств характеров по шести признакам: положение, возраст, пол, занятие, народность и наречие, о чем сказано в „Поэтике“ (114—118): „Разница будет всегда, говорят ли рабы иль герои...“» и т. д.

11

Последнее, что заслуживает внимания в рассматриваемых поэтиках, — это приложения по метрике и ритмике. В них нет ничего оригинального по сравнению с другими средневековыми пособиями по этому предмету, но так как сам этот предмет русскому читателю почти неизвестен, то он заслуживает краткого пересказа. Речь пойдет отдельно о ритме прозы, ритме «ритмических стихов» (средневековая силлабика и силлабо-тоника) и ритме «метрических стихов» (квантитативная метрика по античному образцу). Средневековье различало эти области строжайшим образом: мы помним, что Иоанн Гарландский определял предмет своего трактата как «сочинения в прозе, метрах и ритмах».

Ритм прозы стал предметом изучения и обучения с XI в., когда Альберик Монтекассинский, уже знакомый нам как автор первого письмовника (1080-е годы), написал маленькое руководство на эту тему, а папский двор принял его за правило в своей канцелярской переписке. Стремление выделить отделанную (мы бы сказали «художественную») прозу из бесхитростной обыденной было в средневековье общим: оно позволяло пишущим щегольнуть латинской ученостью. В раннем средневековье (V—VII вв.) главным средством этого был стиль: простые слова и обороты заменялись редкими синонимами из грамматик и глоссариев, пока текст не доходил до полной непонятности. В позднекаролингское и оттоновское время (X в.) главным средством становится рифма (только что вошедшая и в поэзию латинской Европы): концы членов и периодов скрепляются простейшими созвучиями, напоминающими русскому уху раешный стих (русский читатель знаком с этой рифмованной прозой по переводам драм Хротсвиты, X в.). Наряду с

рифмой, предметом заимствования из стихов был и ритм, но без всякой переработки: проза писалась ходовым размером ямбических гимнов, только не отдельными строчками, а подряд. Лишь к концу XI в. возникла мысль, что звуковые средства прозы должны не повторять средства стиха, а быть специфичны. Тут и явилось открытие Альберика. Он заметил, что в классической латинской прозе начало и середина фраз ритмически не организованы, а концы упорядочены. Это, действительно, было так: Цицерон любил и рекомендовал заканчивать фразы упорядоченным расположением долгих и кратких слогов, а так как положение ударений в латинских словах зависит от положения долгот, то упорядоченность долгот влекла за собой и упорядоченность ударений; ее-то подметил и классифицировал Альберик. Он выделил три типа «движения» (cursus) в концовках: «быстрый» (напр., «...делая торопливо»), «ровный», («...сделав успешно») и «медленный» («...сделав старательно»), с разновидностью — «триспондеическим» («...сделав совершенно»); они были подсказаны цицероновскими долготными концовками «кретик и два хорея», «кретик и хорей», «кретик и кретик», с разновидностью «распущенный кретик и хорей»[28]. Успех этой ритмической реформы (поддержанной авторитетом папской канцелярии) был стремительным, и еще Данте в своей латинской прозе тщательно соблюдает типы «курсуса». А за этим первым шагом от маньеризма к классицизму был сделан и второй: стало считаться, что при изящном и чистом стиле, хорошо имитирующем античные образцы, настойчивое звуковое подчеркивание этой художественности вообще не нужно.

Вот этой эволюции звуковой организации латинской художественной прозы и подвел итог Иоанн Гарландский в отступлении «О четырех деловых стилях» (в гл. 5):

> «Далее, кроме трех стилей стихотворных, есть еще четыре стиля, которыми пользуются современные писатели: григорианский, туллианский, гиларианский и исидорианский. Стилем григорианским пользуются писцы папские, кардинальские... и некоторых иных дворов; в нем учитываются стопы спондеи и дактили, т. е. слова, оканчивающиеся спондеями и дактилями... Нужно, чтобы 4-сложное слово с предпоследним долгим (или два 2-сложных слова) ставилось в конце фразы, например „к ничтожеству моему было от вашей милости *снисхожденье*“. В стиле туллианском соблюдается не ритм стоп, а расцветка слов и мыслей; им пользуются поэты, когда пишут прозу, и учителя в школьных диктаменах... В стиле гиларианском следуют два с половиной спондея и дактиль, по образцу „Prime dierum omnium...“: стиль этот по своему благородству у многих в употреблении. ... В стиле исидорианском, которым пользуется Августин в „Солилоквиях“, учитываются окончания, подобные по ритму и созвучию на леонинский лад, так что окончания кажутся равносложными, хотя и неравносложны; стиль этот хорош для побуждения к благочестию или веселости...»

Примеров на «григорианский» и «туллианский» стили Иоанн не приводит, считая их общеизвестными, а на два других приводит довольно любопытные — из письма и из инвективы. Пример гиларианского стиля (в ритме ямбических гимнов):

> «Часто шагами тайными подходит к нам несчастие, которое завидует концу благополучному деяний человеческих. Когда я ехал, путь держа к святейшему собранию, голову мне пронзила хворь такая, что отчаялся я встать с одра предсмертного, ежели милость божия не снизойдет к несчастному — в пособленье...»

Пример исидорианского стиля (рифмованного):

> «Пусть род человеческий устыдится, пусть пред общим бедствием всяк ужаснется, рабы подивятся, благородные оцепенятся, что юнцы безъязыкие на кафедру всходят, ученики легкодумные учительство на себя взводят, ибо главная их забота есть успех у темного народа. Книги читают, не зная складов, в небо взлетают, по земле не умея двух шагов; двух слов неспособные связывать, дивные стихи притязают складывать...»

Ритмические стихи[29] стали складываться в IV—V вв., преимущественно в религиозной поэзии — в гимнах, рассчитанных на пение людей неискушенных, не различающих в слогах долгот и краткостей. Образцами для них служили преимущественно ямбический диметр (с смешением долгот превратившийся в 8-сложник с дактилическим окончанием) и два полустишия трохаического тетраметра (превратившиеся в 8-сложник с женским окончанием и 7-сложник с дактилическим окончанием). Это был, таким образом, силлабический стих, учитывающий только число слогов в строке и положение ударения в окончании стиха. Женское окончание (ударение на предпоследнем) условно называлось спондеем, дактилическое окончание (ударение на третьем с конца) условно называлось ямбом; 8-сложник с женским окончанием назывался тетраспондеическим стихом, 8-сложник с дактилическим окончанием подобного названия не имел. Стихи с однородными окончаниями назывались простыми ритмами, с разнородными (т. е. с чередованиями «спондеев» и «ямбов») — сложными ритмами. Греческое слово rhythmos считалось равнозначным латинскому слову numerus, которое означало и «ритм» (в нынешнем понимании), и «число», так что оно вполне подходило для названия силлабических стихов, измеряемых только числом слогов.

Но для дополнительной четкости звучания новая ритмика пользовалась еще двумя средствами. Во-первых, это была рифма: в каролингское время ритмические стихи еще ею не пользовались, но в XI—XIII вв. она стала в них совершенно обязательной. Эта обязательность была осознанна: так как созвучие окончаний было таким же непременным

признаком стиха, как и равносложие, то возникла иллюзия, будто греческое слово rhythmos означает не только «число», но и «созвучие»; именно поэтому в европейских языках слова, обозначающие ритм (в нынешнем понимании) и рифму, оказываются родственными и производными от слова rhythmos (Rhythmus, rhythm, rythme, rytm — Reim, rhyme, rime, rym). Во-вторых, это была цезура: она членила стих на полустишия (4+4, 4+3 слога), это сильно сокращало количество возможных в нем вариантов расположения ударений и тем самым делало ритм единообразнее. Эта тенденция осталась неосознанной: об обязательности или хотя бы желательности цезуры в «ритмических стихах» в восемь и менее слогов средневековые теоретики не говорят ничего. Конечно, и у них было ощущение, что в «ритмических стихах» присутствует какая-то дополнительная упорядоченность, сверх числа слогов и рифмы, но определить ее они не могли и лишь нетерминологическими обмолвками говорили: «ритм имеет 4 ударения, приходящиеся на 4 слова или части одних и тех же слов» (Иоанн Гарландский, с. 160, с примером: «Hodiernae lux diei...») или «при скандовке ямбический ритм начинается с низкого слога и восходит к высокому... а спондеический ритм начинается с высокого и нисходит к низкому» (он же, с. 172). Это — первые в западноевропейской поэзии попытки формулировать нормы рождающегося силлабо-тонического стихосложения — они напоминают аналогичные первые русские попытки (у В. К. Тредиаковского) пятьсот лет спустя.

Раздел о ритмике у Иоанна Гарландского состоит из определения и длинной серии примеров с классификацией и пояснениями. Определение звучит так:

> «„Ритмика“ есть наука, которая учит сочинять ритм. Ритм определяется так: „ритм“ есть созвучие слов, подобных по окончанию, сложенных в известном числе [слогов] без метрических стоп. „Созвучие“ есть определение родовое, ибо „музыка“ есть созвучие элементов и звуков, „согласное разногласие“ или „разногласное согласие“. „Слов, подобных по окончанию“ сказано для отличения от мелики [т. е. чистой мелодии?]. „В известном числе“ сказано потому, что ритмы состоят из большего и меньшего числа слогов. „Без метрических стоп“ сказано для отличия от метрики. „Сложенных“ (ordinata) сказано потому, что слова в ритме должны ложиться складно (ordinate cadere). Происходит ритм, по мнению некоторых, от риторической расцветки, называемой similiter desinens. Одни ритмы ложатся, [образуя] как бы ямбический метр, другие — как бы спондеический. „Ямбом“ здесь называется слово, предпоследний слог которого краток (ибо ямб состоит из краткого и долгого слога), а „спондеем“ — слово, построенное, как спондей» (с. 160).

Эберхард не дает даже такого определения и ограничивается списком ритмических примеров без комментариев.

«Метрические стихи» сочинялись по античным правилам; инструкции к ним имели вид перечней, какие стопы за какими должны следовать в стихе. Гексаметр и элегический дистих были такой само собой разумеющейся премудростью, что о них даже почти ничего не писалось (только оговорки о размещении сверхдолгих и сверхкоротких слов в стихе — у Матвея Вандомского и Гервасия Мельклейского). Главным предметом разъяснений были лирические размеры, которыми писались, так сказать, «книжные гимны», в массовый богослужебный обиход не переходившие. Основу их репертуара составляли 19 лирических размеров, употреблявшихся в одах и эподах Горация. Иоанн Гарландский выделяет три как наиболее употребительные — асклепиадову строфу, сапфическую строфу и (уже послегорациевский) ямбический диметр амбросианских гимнов (тот, на мотив которого писалась «гиларианская» проза, — см. выше).

Раздел о метрике у Иоанна Гарландского ограничивается списком стоп и списком строф с примерами по стихотворению на каждую. Лишь мимоходом сообщается о такой (уже отживающей) средневековой моде, как рифмованные гексаметры («леонинские» — происхождение этого термина неясно), которыми много писали в XI и первой половине XII в., но с натиском классических вкусов «овидианского возрождения» перестали писать, — стихи такого рода остались (и надолго) лишь школьной забавой. Иоанн Гарландский приводит такие изощренные примеры, как стихи с рифмой в середине слов (с. 188) —

Qui me prostr*ave* — runt cum baculis habit*ave* —
runt imis *carce* — ribus, et sum victor in *arce*

и стихи, которые, будучи читаемы слово за слово от начала к концу, дают рифмованный ритмический стих, а от конца к началу — рифмованный метрический (с. 44) —

Patribus haec omnibus, genibus curvatis,
Levatisque manibus, pedibus nudatis — scribo.
Canibus a vilibus gravibus salvatus,
locatusque paribus, gradibus firmatus-ibo...

(Сравни:

Scribo, nudatis pedibus, manibusque levatis,
Curvatis genibus, omnibus haec patribus...)

Но серьезного значения Иоанн им не придает и говорит, что на них лишь «те, кому нечего делать, рады упражнять свое остроумие» (с. 188).

Наоборот, Эберхард Немецкий, писавший для немецких школ, отстававших от моды, почти весь свой раздел о метрическом стихосложении посвящает именно таким рифмованным формам:

В области метра умей находить пути потруднее;
Перечень мой говорит: разнообразны они, —

обращается он к учителю (697—698). Так как рифмованные гекзаметры и пентаметры, столь характерные для средневековья, мало переводились на русский язык, то приведем этот «перечень» примеров, предлагаемых Эберхардом. Напоминаем, что «двусложная рифма» латинских стихов позволяла рифмовать не только женские с женскими и мужские с мужскими окончаниями, но и мужские с женскими, что в русской практике (после XVII в.) непривычно; в предлагаемом переводе это передается или усечением слога («пылает—была») или переносом ударения («слава—глава»).

[Стихи леонинские:]

... Есть и такие стихи, которые пишутся вот как
(Имя складу их дал изобретатель Леон):
«Грех святокупства ЗЛОГО, преступного Симона СЛОВО
Все решит и ВЕРШИТ, Божию церковь КРУШИТ.
Кто обретает ПОЧЕТ, достигнуть большего ХОЧЕТ:
В нем надмевается ДУХ, к гласу он страждущих ГЛУХ».

[Стихи концевые:]

Есть и такие стихи, которые пишутся вот как,
Чтоб у соседственных строк были созвучны концы:
«Сколько огонь ни питай, он жарче и жарче ПЫЛАет;
Жадность, добычи вкусив, станет жадней, чем БЫЛА.
Не о достойном она, о прибыльном только ревнУЕТ:
Праведной жизнью не жить в этом жилище сУЕТ)».

[Стихи срединно-концевые:]

Есть и такие стихи, которые пишутся вот как,
И в середине у них схожи слова и в конце:
«В ком добродетели СВЕТ — тот всюду приемлется в ГОСТи;
В ком добродетели НЕТ — встретит презренье и ЗЛОСТь.
Тех, кто в пороках ПОГРЯЗ, избегай, елико возмоЖНО:
С тем, кто греха не ОТРЯС, общего быть не долЖНО».

[Стихи леонинские концевые:]

Есть и такие стихи, которые пишутся вот как,
Рифма конечная в них и леонинская есть:
«Будь добродетели ЧТИтель, ее заветов БЛЮСТИтель;
Доброе встретив в ПУТИ, светом любви ОСВЕТИ.
Есть в добродетели слАВА, награда доброго нрАВА;
Всякого блага глАВА, зло попирая, — прАВА».

[Стихи змеиные:]

Есть и такие стихи, которые пишутся вот как,
Чтобы с началом стиха в них рифмовался конец:
«Как тебе в ум пришЛО польститься на блага ЗЕМНЫе?
Все они ложью ПОЛНЫ, все они — злейшее зЛО.
Нет: единственный ДАР, даримый господом в нЕБЕ, —
Это горящий в тЕБЕ сердца чистительный ЖАР».
....
Есть и такие стихи, которые пишутся вот как,
Ежели лечь не хотят в пентаметрический лад:

[Дактили сочлененные:]

«Дева БЛАГАЯ, владычица РАЯ, с небесного ТРОНА
Слух ПРЕКЛОНЯЯ, моленьям ВНИМАЯ, о, будь БЛАГОСКЛОННА!»

[Дактили расчлененные:]

Сумраки ЧЕРНЫЕ, ужасы СКОРБНЫЕ ты ОТРИЦАЕШЬ,
НЕРУКОТВОРНУЮ, ВСЕБЛАГОТВОРНУЮ сень ОТВЕРЗАЕШЬ!

[Дактили смешанные:]

Свыше ЦАРЯЩАЯ, милость ДАРЯЩАЯ верно СЛУЖАЩИМ,
Радости ВЯЩИЕ, ЖИВОТВОРЯЩИЕ даруй МОЛЯЩИМ!

[Стихи салийские:]

Сердца ПОКОЙ — он ТВОЙ: в чьем сердце недобрые СЕВЫ —
Дух ВОЗНОСИ, ПРОСИ вспоможения в милости ДЕВЫ.

[Дактили, созвучные накрест:]

ГОРНЕЮ СТРАЖЕЮ ЧЕРНУЮ ВРАЖИЮ выгнавши СИЛУ,
К ВЕРНОМУ РВЕНИЕ, к СКВЕРНОМУ ПРЕНИЕ в нас ты ВЛОЖИЛА.

[Дактили, созвучные подряд:]

ЧЕРНУЮ ГОРНЕЮ СТРАЖЕЮ ВРАЖИЮ выгнавши СИЛУ,
К ВЕРНОМУ, к СКВЕРНОМУ, РВЕНИЕ, ПРЕНИЕ в нас ты ВЛОЖИЛА.

[Адоники:]

Всем УПОВАНЬЕ, ОБЕТОВАНЬЕ, цвет ВЕРТОГРАДА,
Щедрая ВЛАГА, вышнее БЛАГО, будь нам ОТРАДА!

[Адоники двойные:]

Полные СОТЫ, мед ВСЕЦЕЛЕБНЫЙ, в цельности СВЕТА,
Нами без СЧЕТА в песне ХВАЛЕБНОЙ буди ВОСПЕТА!

[Адоники тройные:]

Благ СОВЕРШЕНЬЕ, жен УТЕШЕНЬЕ, дай нам ПРОЩЕНЬЕ,
Павшим с МОЛЬБОЮ днесь пред ТОБОЮ, девой СВЯТОЮ!

[Адоники четверные:]

Нам, БЕЗОТВЕТНЫМ, НЕСМЕТНЫМ, ВСЕСВЕТНЫМ, в усилиях ТЩЕТНЫМ,
Ты нам ИЗМЛАДА ОТРАДА, НАГРАДА, спасенье от АДА.

[Стихи сдвинутые:]

О, БЛАЖЕНСТВО — хвалой славословить твое СОВЕРШЕНСТВО,
Тысячью тысяч молитв МОЛИТЬСЯ небесной ЦАРИЦЕ!

[Стихи двухконечные:]

ЖДАННОЙ, ЖЕЛАННОЙ явись взыскующим СВЕТА СОВЕТА,
РАДОСТЬ и СЛАДОСТЬ сердец, поправшая ЗМИЯ МАРИЯ!

[Стихи обращенные:]

Песней единой богат, — но, богатый единою песней,
Песней, слабою пусть, — но, пусть и слаба моя песня,
Песню велела мне честь, — но честь, повелевшая песню,
Есть царица небес, славнейших достойная песен.

[Стихи цепные:]

О, миров ГОСПОЖА, ДРОЖА пред волею ДЕВЫ,
ГНЕВЫ смертных ЦАРЕЙ СКОРЕЙ бушевать ПЕРЕСТАНУТ.
СТАНУТ меньше СТРАШНЫ ВОЙНЫ разверстые ГРОБЫ,
ЗЛОБЫ ее ТОРЖЕСТВО, — ОТТОГО, что отвеет УГРОЗЫ
РОЗЫ нетленнейший ЦВЕТ, ВСЕХ БЕД избавленье для бедных.

[Стихи сетевые:]

Святости	светлость,	чаянье	кротких,	царствия	матерь,
Светлость	покоя,	робким	водитель,	древо	почета,
Чаянье	робким,	целенье	убогим,	вестница	пира,
Кротких	водитель,	убогим	подмога,	правды	начало,
Царствия	древо,	вестница	правды,	сладость	благая.
Матерь	почета,	мира	начало,	благая, —	ВОССЛАВЬСЯ!»

12

Таково в основных чертах содержание средневековых латинских поэтик XII—XIII вв. — тех, в которых впервые в европейской словесности стал складываться на основе опыта нормативной риторики тип нормативной поэтики. Подводить здесь общие итоги их теоретического содер-

жания было бы преждевременно: это именно первые шаги, итоги явятся лишь через несколько веков, в Возрождении и классицизме. Поэтому закончим наш обзор иначе — напоминанием о той социальной и культурной среде, в которой только и смогла явиться потребность в нормативной поэтике. Этой средой, как сказано, была школа — сперва соборная, потом университетская, но всегда на начальных своих ступенях, где подросткам вдалбливалась грамматика как основа всего дальнейшего курса семи благородных наук. Это была нелегкая работа, и участь учителя грамматики — такого, какими были и Матвей, и Гальфред, и Иоанн Гарландский, — часто была незавидной. Описание этой участи дает в лирическом обрамлении своего «Лабиринта» последний из наших авторов, Эберхард Немецкий. За его риторическим тяжелым пафосом мы видим картину забот и хлопот учителя, которому живется куда хуже, чем медику или юристу, который должен платить взятки за свою должность канцлеру, отбиваться от конкурентов, с трудом добиваться платы от родителей учеников, а в школе с трудом управляться с учениками-распутниками, учениками-лицемерами, учениками-зазнайками, учениками-тупицами и т. д. Вот эта композиционная рамка поэтической науки — начало и конец «Лабиринта» Эберхарда Немецкого; закончим ими наш очерк.

Мне пиерийская страсть повелела писать эти строки,
Мне подсказала предмет, вверила Музе меня.
Мой недостаточный ум, сотрясав свои силы напрасно,
Был уж готов отложить плохо вязавшийся труд.
Видя томленье мое, Элегия так провещала:
«Бог тебе в помощь! Начни — и зачатое свершишь.
В чем учительства груз, и в какой наставляешь науке
Ты и себя и других, — молви в неравных стихах».
Приободрила меня надежда на божию помощь:
Я зачинаю писать — будь снисходителен, чтец!

Гневалась матерь-природа, когда в материнской утробе
Стала людской придавать облик несчастному мне.
Под оболочкою чрева провидя учителя члены,
Тотчас она прервала свой предназначенный труд,
Так возгласив: «Да выпадет сей из законов творенья
И да пребудет над ним праздной творящая длань!
О, когда бы не знать над собою ничьих повелений, —
Я бы отбросила прочь сей необточенный ком!
Нет; иная Природа, природствуя, мне предписала:
Там, где материи быть, — быть и уставам моим.
Царь царит надо мной, закон, узаконенный свыше, —
Да обретет от меня труд сей последнюю грань.
Парка твоя, тебя не щадя, меня призывает:
Спрядена пряжа твоя — дело осталось за мной.

Жалок родишься ты в мир — сулит тебе жалкую участь
    Знаков железная связь неизбежимой бедой.
Писаны в свитке небес и богатство, и тощая бедность,
    Преизобилие благ и изможающий труд.
Писаны в свитке небес и обманная слава, и почесть,
    Зависти гложущий огнь, сладкая милость любви.
Писаны в свитке небес добродетельный путь и порочный,
    Писана долгая жизнь, писана краткая жизнь.
Свиток небес я прочла до конца и в прочитанном вижу:
    Нет, ни одно из светил не благосклонно к тебе!
Не изливает тебе огнистого света Диана,
    Добрый Меркурий не льет искр от своей красоты,
Только Сатурн под кривую косу подогнул твои годы,
    Только злокозненный Марс светочем красным горит.
Целое небо тебе пророчит труды за трудами,
    И не пророчит от них обогащенья ни в чем.»

Молвив, Природа спешит явить материнскому взору
    Образы этих трудов в первой палате ума.
Вот над книгами сын, — но это не есть Пятикнижье,
    Не были Духом Святым мерены эти столбцы;
Не Птолемей для него свои раскрывает страницы,
    Через которые ум к небу и звездам парит;
Это не трижды пять Евклидовых книг с чертежами,
    Чей обычайный приют — у геометра в руках;
Эта книга — не та, в которой мудрец Аретинский
    Всем предписал голосам правила умных наук;
Это не те перед ним развиваются длинные свитки,
    В коих силу явил чисел бесчисленный ряд;
Живописуя красу цветущей риторской речи,
    В сдвоенной книге ему не предстает Цицерон;
Не для него Аристотель писал те славные томы,
    Что философия-мать в лоне носила своем;
Физика, что процвела под ведущею дланью Галена,
    Ты в зерцале своем мир не покажешь ему;
Скрыты от взгляда его заветы Юстиниана,
    Обогащенья ему не принесет Грациан;
Чужд ему сон Сципиона, божественных полный видений,
    В многоречивых словах толстых Минервиных уст;
Не в астрономии он исчисляет двойные колуры
    И параллельных кругов звездоносящую сеть;
Не для того и Платон умудренно описывал космос,
    Чтобы его знатоком сын перед матерью слыл;
Нет, — лишь азбуку он, лишь самые первые строчки,
    Первый истоптанный путь всякой школярской толпы,
Только Донатов учебник, за азбукой первую книгу,
    Горьких источник слез, он обращает в руках,
Только он и листает, что хмурых и тощих Катонов,
    Коих двойные стихи тупо зубрит новичок.

Плача, рождается он. Мы все рождаемся, плача,
Но для него этот плач горшую муку сулит —
Будут щеки его тяжелы от слезных потоков,
Будет в этих слезах не умиленье, а боль.
„А!“ — являясь на свет, Адамову первую букву
Новорожденный кричит, перворожденному в честь.
Это же „А!“ вопиет, в нем особое чуя значенье,
Тот, кто будет юнцов альфе и бете учить.
Побагровевший от крика, он слышит в своей колыбели
Глас богини, чей трон шарообразен и быстр:
„Се исходишь ты в мир, где доля твоя человечья
С общею долей людской в царственной власти моей.
Жребьи людские в руке у меня, и жребий, который
Выпал на долю твою, — не обещает добра.
Царь, воитель, мужик, — царящий, цветущий, довольный —
Царством, славой, добром, — все покоряются мне.
Волей моей царь станет рабом, цветущий иссохнет,
Радующийся согнет спину под игом скорбей.
Знатным, алчным, гордым — дается, множится, шлется —
Из-под ладони моей — слава, богатство, почет.
Стоит мне руку отвесть — и глохнет гремучая слава,
Оскудевает доход, праздной становится честь.
Цвет риторики, труд грамматики, все многословье
Всех словесных наук вянет, пустеет, молчит.
К тем, кого я люблю, — поклоны, почтенье, удача —
Лести, черни, судьбы — клонятся, тянутся, льнут.
Смех рыданью в черед, рыдание смеху вдогонку,
Свету мрак, мраку свет я рассеваю вослед.
Мой переменчивый бег услаждает мне душу покоем:
Чем поворотливей шар, тем и надежнее он.
Слушай вещанье мое: готовься к трудам и невзгодам!
Ждать ли иных плодов с древа науки твоей?
Прежде крепка — а ныне без сил; цвела — и увяла;
Вместо почета — позор; вместо богатства — ничто!
Те процветают, кому язвящий язык помогает
Правдой неправду рядить, правду неправдой судить.
Те процветают, кому в поживу и жилы биенье,
И под мочою отстой, и испражнения цвет.
Те процветают, кому дает сребролюбие навык
Тень за тело продать, вид выдавая за ум.
Те процветают шуты, к которым придворные щедры:
Их языков болтовня по сердцу их господам.
Те процветают льстецы, у которых медовые речи
Скрыли губительный яд, ибо предательство в них.
Я потому и слепа, что слепых возношу я, а зрячих
В прах попираю, гублю добрых и пестую злых!..»

. . . .

Эти науки впитав, сидит он в петле Лабиринта,
В шумном застенке своем, в полном стенаний дому.
Матерь элегий к нему запоздалой хромает стопою —
Скорбный жалея удел, скорбные молвит слова:
«Кафедра ваша несет заботы, досады, невзгоды,
Но тяжелее всего — жадно берущая длань.
Ежели дар дается не в дар, то по божьим уставам
Даже сама благодать блага не будет давать.
Кто благодатью рожден, тот сделался Симону сыном
И за деньгу продает место, где надобен дух.
Дар наставленья юнцов продает он и мзду принимает,
И не пугает его Симона злая судьба.
Все, что святые отцы завещали во славных заветах,
Он умаляет, хулит, не почитает ни в грош.
Алчным желаньям придав покров неправого права,
Он вымышляет закон, чтоб воспокорствовал ты.
Прибыль он хочет делить, а труд делить он не хочет —
Стыд и страх позабыв, он, не посеявши, жнет.
Воля его такова, а ты этой воле покорствуй
Всем покорством твоим, всем раболепством твоим.
Ежели ты, как купленный раб, не будешь безмолвен
Перед господским лицом, — жизни спокойной не жди.
Этого мало: еще и о том стенание наше,
Что и в доходе твоем всюду всегда недочет.
Плату за пролитый пот сулят тебе хитрые щедро,
А как настанет платеж, некому станет платить.
Тот половину дает, а тот и вовсе откажет:
„Сыну ученье не в прок — не за что деньги давать!"
Третий клянется, что дал, чего никогда не давал он;
Сладок четвертый в речах, только не сладок в дарах.
Чтоб не остаться ни с чем, бежишь, как наемный работник,
Мысля, что можно обресть благополучье судом.
Нет! Если что и возьмешь по суду, отберет половину
Стряпчий за звонкую речь, — много ли будет в мошне?

Есть меж твоих школяров такие, в ком порча гнездится:
Сердце влечет их во зло, пренебрегая добром.
Всем, что запретно, бесчестно, постыдно, они растлевают
Нежной юности цвет в буйстве деяний своих.
Им по душе не писчие доски, а звонкие деньги,
Мил им не грифель в руках, а быстрометная зернь.
Вместо училищ — трактир, а вместо ученых — трактирщик,
Вместо учительных книг — блудная девка у них.
Что в них юного? что в них чистого? юности нежной
В них не приметишь следов, как и следов чистоты!..
Чтение — ссора у них, сочинение — брань, стихотворство —
Драка, а вместо самих правил грамматики — суд.
По сердцу ссора для них, по вкусу — брань, по уставу —
Драка, и хуже зверья злятся они пред судом.

Есть и такие меж них, что нравом лисе подражают,
В лживой своей простоте злое коварство тая.
Ангельский облик приняв, но демонской хитростью тешась,
Рады они, опьянясь, лютым обманом истечь.
Под драгоценностью — грязь, под медом скрывают отраву,
Под первоцветом — шипы, ил — под зеркальной водой...
Многих вздувает, увы, надменно пагуба злая,
Люциферический тлен, страшный самим небесам.
Видимость, знание, суть порождают его в человеке:
От нечестивых отцов жди нечестивых сынов.
А от него самого рождаются зависть и гибель,
Чтоб совокупно разить тех, кто высок и силен.
Малых сих презирая, равняться ни с кем не желая,
Рады они заводить с равными распри и рознь,
Быть всех прочих превыше, слова раболепные слышать
И своевольно хотят все, что угодно, вершить.
Ежели их упрекнуть — пузырем они вздуются сразу,
Словно готовя себе оной лягушки судьбу.
Ежели розгу занесть — закипят возмущением буйным,
И растечется лицо, словно от пламени воск.
Есть и тупицы: скорей на алмазе ты высечешь надпись,
Нежели в их головах должный посеешь посев.
Сколько ни дай, ему все равно: каменистое поле
Ни от какого зерна жатвы тебе не сулит.
Не отчеканит язык твой чеканом железное сердце:
Лишь заболит голова от многословных трудов.
Есть и такие, чей ум — как будто вода под чеканом:
Все принимает легко и ничего не хранит.
Истинно, жидкий их мозг — скудельный сосуд и бездонный:
Сколько в него ни вольешь, не уцелеет ничто.
Легкость ума плодит непосед: одной для них мало
Школы — другую подай, третью и пятую им!
Словно змея у него на хвосте, всегда он неверен:
Только что прибыли ждешь, — глядь, а его уже нет.
Этот Протея берет в образец: у него отражают
Все измененья лица смену желаний пустых.
То ему нравится вещь, а то вдруг не нравится вовсе,
То он любимому враг, то нелюбимому друг.
Утром, в школу бредя, ползут они, как черепахи, —
Вечером по домам быстро, как зайцы, бегут.
Каждый в учении час им кажется тягостно долгим,
А без ученья и день кажется в самый обрез.
Словно бы тис — пчеле, вода — коту, палка — собаке
Так нерадивым юнцам слово ученья претит.

Чтобы невзгоды твои перечислить, злосчастный учитель,
Мало и дважды пяти алгорисмических цифр.
Ежели сетуем мы на жалкую жизнь человечью,
То невозможно молчать и об уделе твоем.

Сердце сгорает в тебе ревнительным жаром науки,
Тело тебе истомил голод парижских столов.
Истинно, город Париж есть рай для тех, кто богаты,
А неимущим жильцам это бездонная топь.
Был горнилом твоим Орлеан, где классики чтятся,
Бьет мусический ключ, гордый стоит Геликон.
Бледным, тощим, нагим ты домой воротился оттоле,
И без плаща на плечах, и без гроша за душой.
Нынче же стали тебя гнести, сожигать и коверкать
Долг, и рвенье, и страх из-за твоих школяров.
Бодрствуешь ночь при огне, готовя урок повседневный,
Чтобы его преподать и обезглаветь совсем.
Многой тоскою объят, одиноко на кафедре сидя,
Должен ты скорбно собрать, что кому было дано.
Обременяет тебя декламации ранней обуза
И продолженье ее из ученических уст.
Так предмет изложить, чтобы отрокам стал он посилен, —
Это есть тягостный крест, вечная ноша твоя.
Слушать стихи, об ошибках судить, обтачивать строчки —
Ах, нелегко врачевать виршеписательский зуд!
Каждый день в диктовках своих ты желаешь здоровья, —
Только тебе самому, верно, здоровым не быть.
Кафедре той, где с козьей шерсти ты учение правишь,
Часто случается быть креслом судейским твоим.
Детские души порой бывают чреваты раздором,
Уши твои подчас режет раздавшийся плач.
Ты же, выслушав тех и других и составивши мненье,
Должен его преподать с помощью хлесткой лозы.
Карой вину настигать — нелегкая это забота,
И безнаказанною часто бывает вина.
Ежели ты у юнца оставишь вину без вниманья, —
Пылкий отец на тебя высыпет грубую брань.
Ежели, наоборот, юнец получил по заслугам, —
Тоже готовься принять ругань, попреки и гнев.
Столько и чисел нельзя сыскать на таблице счисленья,
Сколько распрей и свар перед тобою кипит.
Неучей буйных толпу удержать от насилья и драки —
Это не честь, а беда: кто испытал, подтвердит.
Много меж тем и невежд, учеными быть притязая,
К кафедре лезут твоей: все их посулы — ничто,
Мудрость их — имя без вещи, а плата им — вещь, а не имя;
Имя у них на виду, суть их сокрыта внутри.
И неученый ученых теснит, неученый угодней
Тем, кто за вескую мзду даст им опору в себе.
Филину жаворонок, гусям попугай, галке лебедь
И Филомела сама ворону место дает.
Но, утомленная долгим путем, сдержу мои стопы:
Здесь пресекается шаг разноразмерных колен».

Примечания:

[1] Основным изданием текстов средневековых латинских поэтик является сборник: *Faral E.* Les Arts Poétiques du 12me et 13me siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age. P., 1924. Здесь напечатан трактат Матвея Вандомского, поэма и трактат Гальфреда Винсальвского, «Лабиринт» Эберхарда Немецкого и несколько более мелких произведений; в большом вступлении собраны сведения о жизни и творчестве авторов и сделана первая систематизация содержания трактатов по четырем пунктам: способы начинать, амплификация, украшения слога, источники. Некоторые поправки к текстам Фараля предложил Седжвик (*Sedgewick W. B.* Notes and emendations on Faral's Les Arts Poétiques. — «Speculum», 2 (1927), p. 331—343; ср.: *Idem.* The style and vocabulary of the latin Arts of Poetry. — Ibid., 3 (1928), p. 349—381). Два трактата, вошедшие в издание Фараля лишь в кратких пересказах, дождались научных изданий позднее, см.: *Gervasius Melcclesiensis.* Ars Poetica. Ed. H. J. Grabener. Münster, 1965 (Forschungen zur romanischen Philologie, 17); The Parisiana Poetria of John of Garland. Ed. with introduction, translation and notes by T. Lawler. New Haven; London, 1974 (Yale Studies in English, 182). Ссылки на произведения, изданные Фаралем, делаются по его рубрикации разделов и параграфов, на Гервасия и Иоанна — по страницам отдельных изданий. Два прежде изданные сочинения потом появились в полезных комментированных переводах. См.: *Gallo E.* Matthew of Vendome: Introductory treatise on the Art of Poetry. — Proceedings of the American Philosophical Society, 118 (1974), p. 51—92; *Idem.* The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine. The Hague, 1974 (последняя работа осталась нам недоступна). Обзор развития средневековой латинской поэтики на общем культурно-историческом фоне средневековых теорий словесности стал, однако, возможен лишь в последнее десятилетие, в результате изучения новых текстов (в значительной части не опубликованных) по грамматике, эпистолярной теории и теории проповеди. Первая общая работа такого рода, параллельно прослеживающая эти три отрасли средневековой теории словесности, явилась лишь в 1974 г.: *Murphy J. J.* Rhetoric in the Middle Ages: a history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance. Berkeley; Los Angeles, 1974: рассчитанная на читателя-непрофессионала, она, тем не менее, вводит в оборот много неизвестного материала, представляющего большой интерес для специалистов, и без нее настоящий очерк не мог бы быть написан. Во всем основном мы следуем за исторической систематизацией, предложенной Морфи. Более ранние публикации этого исследователя: Medieval Rhetoric: selected bibliography. Toronto, 1971; A synoptic history of classical rhetoric. N. Y., 1971; Three medieval rhetorical arts (переводы Гальфреда Винсальвского, Роберта Базворнского и псевдо-Альбериковых Rationes dictandi). Berkeley; Los Angeles, 1971, — остались нам недоступны. Общие рамки средневековой латинской культуры, куда вписываются рассматриваемые сочинения, намечены в классическом труде: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948 (франц. пер. 1952; англ. пер. 1953); см. особенно гл. 3, 4, 8.

[2] Первый надежный очерк системы античной поэтики в том виде, в каком она действительно бытовала в античных школах, русский читатель найдет в книге: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977, с. 224—254 (в оригинале — с хорошей подборкой наиболее показательных цитат: *Tatarkiewicz W.* Estetyka starożytna. Wyd. 2. Wrocław etc., 1962, s. 293—306). Очень полезная антология систематизированных текстов по античной поэтике — в кн.: *Madyda L.* De arte poetica post Aristotelem exculta quaestiones selectae. Cracoviae, 1948 (Archivum philologiczne, 22).

[3] *Murphy J. J.* Op. cit., p. 27—28.

[4] Об античной риторике см. подробнее в кн.: *Марк Туллий Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 7—73, с библиографией; об античной грамматике — статьи в сб.: Древнегреческая литературная критика. М., 1975.

[5] См.: Formulae Merovingici et Carolini aevi. Ed. K. Zeumer. Hannover, 1886 (Monumenta Germaniae historica, Leges, V). Сходную цель имели и Varia Кассиодора в VI в.; но высокий литературный стиль Кассиодора был труден для подражания и остался без применения.

[6] Artes praedicandi. Ed. Th. M. Charland. Paris; Ottava, 1936; *Caplan H.* Medieval Artes praedicandi: a handlist. Ithaka, 1934 (Cornell Studies in Classical Philology, 24); ср.: *Idem.* Classical rhetoric and the medieval theories of preaching. — «Classical philology», 28 (1933), p. 73—96.

[7] *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 132—175.

[8] Хотя Морфи (указ. соч., с. 310—311) и подчеркивает, что вся система приемов, несомненно, сложилась раньше и университеты только стали благоприятной средой для ее выявления.

[9] Цит. по кн.: *Murphy J. J.* Op. cit., с. 299.

[10] Briefsteller und Formelbücher des XI. bis XIV. Jahrhunderts. Hrsg. L. v. Rockinger, Bd. 1—2. München, 1863 (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 9), reprint. N. Y., 1961; Adalbertus Samaritanus, Praecepta dictaminum. Hrsg. F. J. v. Schmale. Weimar, 1961 (Monumenta Germaniae historica, Quellen zur Geistesgeschichte, 3); ср.: *Schmale F. J.* Die Bologneser Schule der Ars dictandi. — Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 13 (1957), p. 16—34. Другие источники, перечисленные в книге Морфи, остались нам недоступны.

[11] См.: *Миллер Т. А.* Античные теории эпистолярного стиля. — В кн.: Античная эпистолография. М., 1967, с. 5—25.

[12] *Rockinger L.* Op. cit., p. 806—834 (см. прим. 10).

[13] *Murphy J. J.* Op. cit., p. 262—263 (с факсимиле).

[14] Grammatica Graeca, цит. по кн.: *Murphy J. J.* Op. cit., p. 154.

[15] См.: *Bursill-Hall G. L.* Speculative grammars of the Middle ages: the doctrine of the partes orationis of the modistae. The Hague; Paris, 1971; *Pinborg J.* Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter. Münster; Copenhagen, 1967 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, 42, № 2).

[16] Tib. Claudii Donati Interpretationes Vergilianae. Ed. H. Georgius. Lipsiae, 1905, vol. I, p. 3.

[17] Два послания из этого письмовника переведены в кн.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972, с. 440—446.

[18] Это упоминание послужило толчком к исследованию зависимости литературной техники Чосера (главным образом в описаниях) от уроков «Новой поэтики» — см.: *Manley J. M.* Chaucer and the rhetoricians. — «Proceedings of the British Academy», 12 (1926); *Murphy J. J.* A new look at Chaucer and the rhetoricians. — «Review of English studies», 15 (1964), p. 1—20.

[19] *Lawler T.* Op. cit. (см. примеч. 1), p. XV.

[20] См.: «Romanische Forschungen», 29 (1911), p. 131.

[21] См.: *Kelly D.* The scope of treatment of composition in the 12th and 13th c. Arts of Poetry. — «Speculum», 41 (1966), p. 261—278.

[22] Примеры искусственные: в подлиннике они разнородны и неудобосопоставимы.

[23] Carmina Burana. Ed. O. Shumann. Bd. 2. Heidelberg, 1941, , S. 163.

[24] Попытки систематизации тропов и фигур то на логической, то на психологической основе предпринимались неоднократно и в Новое время, но не с бóльшим успехом. Наиболее полна и стройна классификация, предложенная в книге: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd. 1—2. München, 1960. Книга Л. Арбузова (*Arbusow L.* Colores rhetorici: eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Uebungen an mittelalterlichen Texte. Göttingen, 1948) осталась нам недоступна.

[25] См.: *Quadlbauer F.* Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. Graz etc., 1962.

[26] Grammatici Latini, I. p. 482 Keil.

[27] *Curtius E. R.* Op. cit. (см. примеч. 1), Excursus 5.

[28] *Meyer W.* Die rhythmische lateinische Prosa. — In: *Meyer W.* Gesammelte Abhandlungen zur mitte lalterlichen Rhythmik. Bd. 2. B., 1905, S. 236—286; *Polheim K.* Die lateinische Reimprosa, B., 1925. Образцовое, до сих пор не устаревшее исследование структуры латинской рифмованной прозы — *Ярхо Б. И.* Рифмованная проза драм Хротсвиты (1920—1930) — до сих пор остается в рукописи (РГАЛИ).

[29] *Norberg D.* La poésie latine rhythmique du haut Moyen Age. Stockholm, 1953; Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm, 1958; *Mari G.* Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. — Studi di filologia romanza, 8 (1901), p. 35—88.

Михаил Леонович Гаспаров

Избранные труды

Том I

О ПОЭТАХ

Издатель А. Кошелев

Редактор А. М. Зотова
Корректор Е. Г. Вагина

Подписано в печать 20.02.97. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 53,53. Заказ № 1278. Тираж 3000.

Издательство «Языки русской культуры».
129010, Москва, Б. Спасская, 6, стр. 1.
ЛР № 071304 от 03.07.96.

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Школа «Языки русской культуры»
Во второй половине 1995 — начале 1997 года вышли:

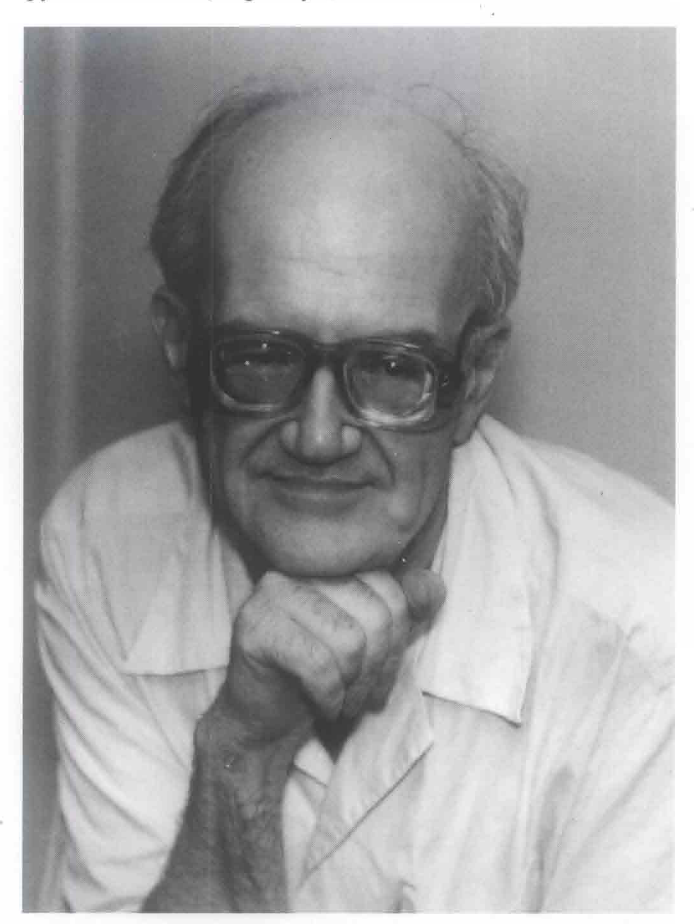
1. ***С.С. АВЕРИНЦЕВ.*** ПОЭТЫ.
Переплет, формат 70x90/16, 368 с.
2. ***С.С. АВЕРИНЦЕВ.*** РИТОРИКА И ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ.
Сб. ст., Переплет, формат 70x90/16, 448 с.
3. ***Ю.Д. АПРЕСЯН.*** ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2.
Том 1 «Лексическая семантика. Синонимические средства языка», изд. 2-е, исп., с указателями. Переплет, формат 70x90/16, 480 с.
Том 2 «Интегральное описание языка и системная лексикография». Переплет, формат 70x90/16, 768 с.
4. ***И.М. БОГУСЛАВСКИЙ.*** СФЕРА ДЕЙСТВИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ.
Переплет, формат 70x100/16, 464 с.
5. ***Т.В. БУЛЫГИНА, А.Д. ШМЕЛЕВ.*** ЯЗЫКОВАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МИРА (на материале русской грамматики).
Переплет, формат 70x100/16, 565 с.
6. ***ИВАН ГАГАРИН.*** ДНЕВНИК. ЗАПИСКИ О МОЕЙ ЖИЗНИ. ПЕРЕПИСКА.
Переплет, формат 70x100/16, 352 с.
7. ***М.Л. ГАСПАРОВ.*** ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ.
Том 1 «О поэтах».
Переплет, формат 70x100/16, 664 с.
8. ***А.В. ДЫБО.*** СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ В АЛТАЙСКОЙ ЭТИМОЛОГИИ.
Обложка, формат 70x100/16, 384 с.
9. ***В.М. ЖИВОВ.*** ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В РОССИИ XVIII века.
Переплет, формат 70x100/16, 592 с.
10. ***А.А. ЗАЛИЗНЯК.*** ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИЙ ДИАЛЕКТ.
Переплет, формат 70x100/16, 720 с.
11. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 3 (XVII — начало XVIII века).
Переплет, формат 70x100/16, 624 с.
12. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 4 (XVIII — начало XIX века).
Переплет, формат 70x100/16, 832 с.
13. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т. 5 (XIX век).
Переплет, формат 70x100/16, 848 с.
14. КЕТСКИЙ СБОРНИК № 4: Лингвистика (ред. С.А. Старостин).
Переплет, формат 60x90/16, 320 с.
15. ***Ю.М. ЛОТМАН.*** ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ.
Переплет, формат 70x100/16, 464 с.
16. ***С.И. ЛУБЕНСКАЯ.*** РУССКО-АНГЛИЙСКИЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ.
Переплет, формат 84x108/16, 1058 с.
17. ***Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ.*** ПОЭТИКА МИФА, изд. 2-е, репр.
Переплет, формат 60x90/16, 408 с.
18. ***И.А. МЕЛЬЧУК.*** РУССКИЙ ЯЗЫК В МОДЕЛИ «СМЫСЛ—ТЕКСТ».
Переплет, формат 70x90/16, 684 с.
19. МОСКОВСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ.
Обложка, формат 70x100/16, 248 с.
20. ***ЯН МУКАРЖОВСКИЙ.*** СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА.
Переплет, формат 70x100/16, 464 с.
21. НОВЫЙ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ СИНОНИМОВ РУССКОГО ЯЗЫКА.
Первый выпуск. Под ред. Ю.Д. Апресяна.
Переплет, формат 84x108/16, 552 с.
22. ***Е.В. ПАДУЧЕВА.*** СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. Семантика времени и вида. Семантика нарратива.
Переплет, формат 70x100 1/16, 464 с.

23. ***А.М. ПЯТИГОРСКИЙ***. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ,
Переплет, формат 70x100/16, 592 с.
24. ***А.М. ПЯТИГОРСКИЙ***. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ.
Переплет, формат 70x100/16, 280 с.
25. РУССКИЙ ЯЗЫК КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ (1985—1995).
Коллективная монография. Отв. ред. Е.А. Земская.
Переплет, формат 70x100/16, 480 с.
26. ***В.Н. ТЕЛИЯ***. РУССКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты.
Переплет, формат 70x100/16, 288 с.
27. ***В.Н. ТОПОРОВ***. СВЯТОСТЬ И СВЯТЫЕ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ.
Том 1 «Первый век христианства на Руси».
Переплет, формат 70x90/16, 876 с.
28. ***Т.В. ТОПОРОВА***. КУЛЬТУРА В ЗЕРКАЛЕ ЯЗЫКА: ДРЕВНЕГЕРМАНСКИЕ ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ.
Обложка, формат 70x100/16, 256 с.
29. ***Б.А. УСПЕНСКИЙ***. СЕМИОТИКА ИСКУССТВА. Поэтика композициии. Семиотика иконы. Статьи об искусстве.
Переплет, формат 70x90/16, 480 с., 76 илл.
30. ***Б.А. УСПЕНСКИЙ***. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах)
изд. 2-е, исправленное, переработанное и дополненное.
Том 1 «Семиотика истории. Семиотика культуры».
Переплет, формат 70x100/16, 608 с.
Том 2 «Язык и культура».
Переплет, формат 70x100/16, 780 с.
Том 3 «Общее и славянское языкознание».
Переплет, формат 70x100/16, 800 с.
31. ***И.Б. ШАТУНОВСКИЙ***. СЕМАНТИКА ПРЕДЛОЖЕНИЯ И НЕРЕФЕРЕНТНЫЕ СЛОВА.
Переплет, формат 70x100/16, 400 с.

В апреле — июле 1997 года выйдут следующие книги:

ВВЕДЕНИЕ В ХРАМ. Сб. статей по искусствоведению, культурологии, филологии и пр.
Переплет, формат 84x108/16, 60 п.л. 200 илл.
ВЗЫСКУЮЩИЕ ГРАДА. Переписка русских религиозных философов начала XX века.
Переплет, формат 70x100/16, 52 п.л.
В.Г. ГАК. ТЕОРИЯ ЯЗЫКОВЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ.
Переплет, формат 70x100/16, 45 п.л.
М.Л. ГАСПАРОВ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ.
Том 2 «О стихах».
Переплет, формат 70x100/16, 42 п.л.
Том 3 «О стихе».
Переплет, формат 70x100/16, 37 п.л.
Н.А. ЗАМЯТИНА. ТЕРМИНОЛОГИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.
Переплет, формат 70x100/16, 18 п.л.
ИЗ РАБОТ МОСКОВСКОГО СЕМИОТИЧЕСКОГО КРУГА. Сб. статей (А.А. Зализняк, В.В. Иванов, Т.М. Николаева, В.Н. Топоров и др.).
Переплет, формат 70x100/16, 53 п.л.
Ю.М. ЛОТМАН. ПИСЬМА.
Переплет, формат 70x100/16, 50 п.л.
Б.Н. ЛЮБИМОВ. ДЕЙСТВА И ДЕЙСТВИЯ.
Переплет, формат 70x100/16, 32 п.л.
М.К. МАМАРДАШВИЛИ. СТРЕЛА ПОЗНАНИЯ.
Переплет, формат 70x100/16, 20 п.л.
Н.И. ТОЛСТОЙ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах).

Михаил Леонович Гаспаров родился в 1935 г. в Москве, окончил классическое отделение МГУ, в 1957—1990 гг. работал в Институте мировой литературы, с 1990 г. — в Институте русского языка РАН. Действительный член РАН с 1992 г. Первая специальность — классическая филология, преимущественно — латинская поэзия; вторая — общая поэтика, преимущественно — стихосложение; третья — русская поэзия, преимущественно — начала XX в.



Профессиональный переводчик (Пиндар, Овидий, Гораций, «Поэтика» Аристотеля, Цицерон и др.). Монографии: «Античная литературная басня» (1971), «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984), «Очерк истории европейского стиха» (1989). В 1995 г. вышел его сборник «Избранные статьи» с разделами «О стихе», «О стихах», «О поэтах». В настоящем издании каждый из этих разделов разросся в отдельный том. В томе «О стихе» помещена полная библиография работ М. Л. Гаспарова.

М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том II

О СТИХАХ

ПУШКИН ФЕТ
ХЛЕБНИКОВ ЦВЕТАЕВА
*
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
АВАНГАРДИЗМ
*
КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА
*
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР

ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том II

О СТИХАХ

«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1997

ББК 80 я 44
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16118

Гаспаров М. Л.

Г 22 Избранные труды, том II. О стихах. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 504 с.

ISBN 5-7859-0010-6

Автору приходилось читать университетский курс анализа поэтического текста. Он состоял из серии монографических анализов отдельных стихотворений, от более простых к более сложным; в каждом стихотворении тоже приходилось начинать с самого очевидного («это не так просто, как кажется», — сказано в предисловии) и кончать порой неожиданно широкими выводами. С таких разборов и начинается книга; материал их — Пушкин, Фет, Лермонтов, юмористический А. К. Толстой, безвестный Д. С. Усов, и др. Несколько статей посвящены проблеме поэтического перевода. Потом тексты и темы становятся труднее: «Поэма воздуха» Цветаевой, Мандельштам, поздний Брюсов, В. Хлебников и Б. Лившиц, М. Кузмин; общие черты элегий Пушкина в противоположность элегиям Баратынского, стилистики Маяковского в противоположность стилистике Пастернака, пейзажных стихов Тютчева и газетных стихов Маяковского. Автор — не критик, а исследователь: здесь нет оценок, а есть объективный анализ, часто с цифрами, и это порой оказывается не менее интересно.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0010-6

СОДЕРЖАНИЕ

Приложения

ОТ АВТОРА

Очерки, вошедшие в этот том, — это прежде всего упражнения по монографическому анализу или интерпретации отдельных стихотворений: жанр, популярный в недавнее время. Эти разборы я делал сам для себя, чтобы дать себе отчет, почему такой-то текст производит на нас эстетическое впечатление: ответить на вопрос, «как сделано стихотворение». Потом некоторые из них использовались в курсах лекций по анализу поэтического текста. Я намеренно избегал поисков «подтекста» — скрытых реминисценций поэта из других стихов: для этого у меня недостаточно быстрая память. Я старался ограничиваться только тем, что прямо дано в тексте стихотворения и воспринимается даже неискушенным читателем, и старался останавливаться там, где искушенный читатель может сам перейти к более широким обобщениям. Главной заботой было описать очевидное: это не так просто, как кажется. Начинается книга разборами более простыми, кончается более сложными. Больше всего мне приходилось заниматься поэтикой О. Мандельштама; но, чтобы не перекосить пропорции, я включил сюда только один разбор его стихотворения (некоторые другие читатель может найти в книге: Гаспаров М. Л. *Избранные статьи. М., 1995). Некоторые статьи для настоящего издания немного доработаны и снабжены послесловиями.*

«СНОВА ТУЧИ НАДО МНОЮ...»
Методика анализа

Эта заметка представляет собой вступительную лекцию к небольшому курсу «Анализ поэтического текста» — о технике монографического разбора отдельных стихотворений. В 1960—1980-е годы это был модный филологический жанр: он позволял исследователям тратить меньше слов на общеобязательные рассуждения об идейном содержании произведения и сосредоточиваться на его поэтической технике. Тогда вышло даже несколько книг, целиком посвященных таким разборам: прежде всего, это классическая работа Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста» [Лотман 1972]; и затем три коллективных сборника, в которых есть и более удачные и менее удачные разборы: «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973); «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985); «Russische Lyrik: Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse» (München, 1982). Но в большинстве этих статей авторы старались не задерживаться на начальных, элементарных этапах анализа, общих для любого рассматриваемого стихотворения, и торопились перейти к более сложным явлениям, характерным для каждого произведения в особенности. Мы же постараемся сказать о тех самых простых приемах, с которых начинается анализ любого поэтического текста — от самого детски-простого до самого утонченно-сложного.

Речь пойдет об анализе «имманентном» — то есть не выходящем за пределы того, о чем прямо сказано в тексте. Это значит, что мы не будем привлекать для понимания стихотворения ни биографических сведений об авторе, ни исторических сведений об обстановке написания, ни сравнительных сопоставлений с другими текстами. В XIX в. филологи увлекались вычитыванием в тексте биографических реалий, в XX в. они стали увлекаться вычитыванием в нем литературных «подтекстов» и «интертекстов», причем в двух вариантах. Первый: филолог читает стихотворение на фоне тех произведений, которые читал или мог читать поэт, и ищет в нем отголоски то Библии, то Вальтера Скотта, а то последнего журнального романа того времени. Второй: филолог читает стихотворение на фоне своих собственных сегодняшних интересов и вычитывает в нем проблематику то социальную, то психоаналитическую, то феминистическую, в зависимости от последней моды. И то и другое — приемы вполне законные (хотя второй — это по существу не исследование, а собственное творчество читателя на тему читаемого и читанного им); но начинать с этого нельзя. Начинать нужно со взгляда на текст и только на текст — и лишь потом, по мере необходимости для понимания, расширять свое поле зрения.

По опыту своему и своих ближних я знал: если бы я был студентом и меня спросили бы: «Вот — стихотворение, расскажите о нем все, что вы можете, но именно о нем, а не вокруг да около», — то это был бы для меня очень трудный вопрос. Как на него обычно отвечают? Возьмем для примера первое попавшееся стихотворение Пушкина — «Предчувствие», 1828 года: прошу поверить, что когда-то я выбрал его для разбора совершенно наудачу, раскрыв Пушкина на первом попавшемся месте. Вот его текст:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду,
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

Скорее всего, отвечающий студент начнет говорить об этом стихотворении так. «В этом произведении выражено чувство тревоги. Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения, по-видимому, у своей возлюбленной, которую он называет своим ангелом. Стихотворение написано 4-стопным хореем, строфами по 8 стихов. В нем есть риторические вопросы: „сохраню ль к судьбе презренье?..“ и т. д.; есть риторическое обращение (а может быть, даже не риторическое, а реальное): „тихо молви мне: прости“». Здесь, наверное, он исчерпается: в самом деле, архаизмов, неологизмов, диалектизмов тут нет, все просто, о чем еще говорить? — а преподаватель ждет. И студент начинает уходить в сторону: «Это настроение просветленного мужества характерно для всей ли-

рики Пушкина...»; или, если он лучше знает Пушкина: «Это ощущение тревоги было вызвано тем, что в это время, в 1828 г., против Пушкина было возбуждено следствие об авторстве „Гавриилиады“...» Но преподаватель останавливает: «Нет, это вы уже говорите не о том, что есть в самом тексте стихотворения, а о том, что вне его», — и студент, сбившись, умолкает.

Ответ получился не особенно удачный. Между тем, на самом деле студент заметил все нужное для ответа, только не сумел все это связать и развить. Он заметил все самое яркое *на всех трех уровнях* строения стихотворения, но какие это уровни, он не знал. А в строении всякого текста можно выделить такие три уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы. Вот здесь постараемся быть внимательны: при дальнейших анализах это нам понадобится много раз. Это выделение и разделение трех уровней было предложено в свое время московским формалистом Б. И. Ярхо [Ярхо 1925, 1927]. Здесь его система пересказывается с некоторыми уточнениями.

Первый, верхний, уровень — *идейно-образный*. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции (например, идеи: «жизненные бури нужно встречать мужественно» или «любовь придает сил»; а эмоции: «тревога» и «нежность»); во-вторых, образы и мотивы (например, «тучи» — образ, «собралися» — мотив; подробнее об этом мы скажем немного дальше).

Второй уровень, средний, — *стилистический*. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика, т. е. слова, рассматриваемые порознь (и прежде всего — слова в переносных значениях, «тропы»); во-вторых, синтаксис, т. е. слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении.

Третий уровень, нижний, — *фонический*, звуковой. Это, во-первых, явления стиха — метрика, ритмика, рифма, строфика; а во-вторых, явления собственно фоники, звукописи — аллитерации, ассонансы. Как эти подуровни, так и все остальные можно детализировать еще более дробно, но сейчас на этом можно не останавливаться.

Различаются эти три уровня по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой уровень мы воспринимаем *слухом*: чтобы уловить в стихотворении хореический ритм или аллитерацию на «р», нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. (На самом деле это не совсем так, и некоторые оговорки здесь требуются; но сейчас и на этом можно не останавливаться.) Средний, стилистический уровень мы воспринимаем *чувством языка*: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный уровень мы воспринимаем *умом и воображением*: умом мы понимаем слова, обозначающие идеи и эмоции, а воображением представляем образы соби-

рающихся туч и взглядывающего ангела. При этом воображение может быть не только зрительным (как в наших примерах), но и слуховым («шепот, робкое дыханье, трели соловья...»), осязательным («жар свалил, повеяла прохлада...») и пр.

Наш гипотетический студент совершенно правильно отметил на верхнем уровне строения пушкинского стихотворения эмоцию тревоги и образ жизненной бури; на среднем уровне — риторические вопросы; на нижнем уровне — 4-стопный хорей и 8-стишные строфы. Если бы он сделал это не стихийно, а сознательно, то он, во-первых, перечислил бы свои наблюдения именно в таком, более стройном порядке; а во-вторых, от каждого такого наблюдения он оглядывался бы и на другие явления этого уровня, зная, что именно он ищет, — и тогда, наверное, заметил бы и побольше. Например, на образном уровне он заметил бы антитезу «буря — пристань»; на стилистическом уровне — необычный оборот «твое воспоминанье» в значении «воспоминание о тебе»; на фоническом уровне — аллитерацию «снова... надо мною», ассонанс «равнодушно бури жду» и т. п.

Почему именно эти и подобные явления (на всех уровнях) привлекают наше внимание? Потому что мы чувствуем, что они необычны, что они отклоняются от нейтрального фона повседневной речи, который мы ощущаем интуитивно. Мы чувствуем, что когда в маленьком стихотворении встречаются два риторических вопроса подряд или три ударных «у» подряд, то это не может быть случайно, а стало быть, входит в художественную структуру стихотворения и подлежит рассмотрению исследователя. Филология с древнейших времен изучала в художественной речи именно то, чем она непохожа на нейтральную речь. Но не всегда это давалось одинаково легко.

На уровне звуковом и на уровне стилистическом выявить и систематизировать такие необычности было сравнительно нетрудно: этим занялись еще в античности, и из этого развились такие отрасли литературоведения, как стиховедение (наука о звуковом уровне) и стилистика (наука о словесном выражении: тогда она входила в состав риторики как теория «тропов и фигур». Характерен самый этот термин: «фигура» значит «поза» — как всякое необычное положение человеческого тела мы называем «позой», так и всякое нестандартное, не нейтральное словесное выражение древние называли стилистической «фигурой»).

На уровне же образов, мотивов, эмоций, идей — то есть всего того, что мы привыкли называть «содержанием» произведения, — выделить необычное было гораздо труднее. Казалось, что все предметы и действия, упоминаемые в литературе, — такие же, как те, которые мы встречаем в жизни: любовь — это любовь, которую каждый когда-нибудь переживал, а дерево — это дерево, которое каждый когда-нибудь видел; что тут можно выделять и систематизировать? Поэтому теории образов и мотивов античность нам не оставила, и до сих пор эта отрасль филоло-

гии даже не имеет установившегося названия: иногда (чаще всего) ее называют «топика», от греческого «топос», мотив; иногда — «тематика»; иногда — «иконика» или «эйдо(ло)логия», от греческого «эйкон» или «эйдолон», образ. Теорию образов и мотивов стало разрабатывать лишь средневековье, а за ним классицизм, в соответствии с теорией простого, среднего и высокого стиля, образцами которых считались три произведения Вергилия: «Буколики», «Георгики» и «Энеида». Простой стиль, «Буколики»: герой — пастух, атрибут его — посох, животные — овцы, козы, растение — бук, вяз и пр. Средний стиль, «Георгики»: герой — пахарь, атрибут — плуг, животное — бык, растения — яблоня, груша и пр. Высокий стиль, «Энеида»: герой — вождь, атрибут — меч, скипетр, животное — конь, растения — лавр, кедр и пр. Все это было сведено в таблицу, которая называлась «Вергилиев круг»: чтобы выдержать стиль, нужно было не выходить из круга приписанных к нему образов. Эпоха романтизма и затем реализма, разумеется, с отвращением отбросила все эти предписания, но ничем их не заменила, и от этого ощутимо страдает и литературная теория и литературная практика.

Каждый из нас, например, интуитивно чувствует, что такое детектив, триллер, дамский роман, научная фантастика, сказочная фантастика; или что такое (двадцать лет назад) производственный роман, деревенская проза, молодежная повесть, историко-революционный роман и пр.; или что такое (полтораста лет назад) светская повесть, исторический роман, фантастическая повесть, нравоописательный очерк. Все это предполагает довольно четкий набор образов и мотивов, к которому все привыкли. Например, образцовую опись образов и мотивов советского производственного романа дал в свое время А. Твардовский в поэме «За далью — даль»: «Глядишь, роман — и все в порядке: показан метод новой кладки, отсталый зам, растущий пред и в коммунизм идущий дед. Она и он — передовые; мотор, запущенный впервые; парторг, буран, прорыв, аврал, министр в цехах и общий бал». Но это — в поэме; а хоть в одном теоретическом исследовании можно ли найти такую опись? Для фольклора или средневековой литературы — может быть; для литературы нового времени — нет. А это совсем не шутка, потому что состав такой описи есть не что иное, как *художественный мир* произведения — понятие, которым мы пользуемся, но редко представляем его себе с достаточной определенностью.

Вот этот самый важный и в то же время самый неразработанный уровень строения поэтического произведения — уровень топики, уровень идей, эмоций, образов и мотивов, все то, что обычно называют «содержанием», — мы и постараемся формализовать и систематически описать в наших разборах. В самом деле, когда нам дают для разбора прозаическое произведение, то мы можем пересказать сюжет и добавить к этому несколько разрозненных замечаний о так называемых художественных особенностях (т. е. о стиле) — в учебниках обычно это так и

делается — и выдать это за анализ содержания и формы. А в лирических стихах, где сюжета нет, как мы будем выявлять и формулировать содержание? Все знают традиционный тип развернутых заглавий китайской классической лирики (примеры условные): «Проезжая мост Ханьгань, поэт видит журавлей в небе и вспоминает покинутого друга», «Зимуя в горах Чжицзы, поэт размышляет о беге времени и о судьбе императора Хоу». Так и мы для пушкинского стихотворения предложили пересказ: «Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения у возлюбленной». Было бы драгоценно составить хотя бы по такому типу свод формулировок содержания русской классической лирики. Но это задача величайшей трудности. Я составил такие формулировки к одной только книге стихов позднего Брюсова, и это была каторжная работа.

Как же следует подступаться к анализу поэтического произведения — к ответу на вопрос: «расскажите об этом стихотворении все, что вы можете»? В три приема. *Первый подход* — от общего впечатления: я смотрю на стихотворение и стараюсь дать себе отчет, что в нем с первого взгляда больше всего бросается в глаза и почему. Наш гипотетический студент перед стихотворением Пушкина поступал именно так, только не вполне давал себе отчет, почему. Предположим, что мы не умнее его и от общего впечатления ничего сказать не можем. Тогда предпринимаем *второй подход* — от медленного чтения: я медленно читаю стихотворение, останавливаясь после каждой строки, строфы или фразы, и стараюсь дать себе отчет, что нового внесла эта фраза в мое понимание текста и как перестроила старое. (Напоминаем: речь идет только о словах текста, а не о вольных ассоциациях, которые могут прийти нам в голову! такие ассоциации чаще могут помешать пониманию, чем помочь ему.) Но предположим, что мы так тупы, что нам и это ничего не дало. Тогда остается *третий подход*, самый механический, — от чтения по частям речи. Мы вычитываем и выписываем из стихотворения сперва все существительные (по мере сил группируя их тематически), потом все прилагательные, потом все глаголы. И из этих слов перед нами складывается *художественный мир* произведения: из существительных — его *предметный* (и понятийный) *состав*; из прилагательных — его *чувственная* (и эмоциональная) *окраска*; из глаголов — *действия и состояния*, в нем происходящие.

(В самом деле, что такое образ, мотив, а заодно и сюжет? Образ — это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т. е. потенциально каждое существительное; мотив — это всякое действие, т. е. потенциально каждый глагол; сюжет — это последовательность взаимосвязанных мотивов. Пример, предлагаемый Б. И. Ярхо: «конь» — это образ; «конь сломал ногу» — это мотив; а «конь сломал ногу — Христос исцелил коня» — это сюжет («типичный сюжет повествовательной части заклинания на перелом ноги», педантично замечает Ярхо). Все мы знаем,

что слова «сюжет», «мотив» и, особенно, «образ» употребляются в самых разнообразных значениях; но эти представляются всего проще и понятнее, этим словоупотреблением мы и будем пользоваться.)

Итак, попробуем таким образом тематически расписать все существительные пушкинского стихотворения. Мы получим приблизительно такую картину:

тучи	*рок*	*презренье*	*ангел* (2 раза)
(тишина)	*беда*	*непреклонность*	*рука*
буря	*судьба*	*терпенье*	*взор*
(пристань)	*жизнь*	*юность*	
	разлука	*воспоминанье*	
	час	*душа*	
	дни	*сила*	
		гордость	
		упованье	
		отвага	

Какие у нас получились группы слов? Первый столбец — явления природы; все эти слова употреблены в переносном значении, метафорически, мы понимаем, что это не метеорологическая буря, а буря жизни. Второй столбец — отвлеченные понятия внешнего мира, по большей части враждебные: даже жизнь здесь — «буря жизни», а час — «грозный час». Третий столбец — отвлеченные понятия внутреннего мира, душевного, все они окрашены положительно (даже «к судьбе презренье»). И четвертый столбец — внешность человека, он самый скудный: только рука, взор и весьма расплывчатый ангел. Что из этого видно? Во-первых, основной конфликт стихотворения: мятежные внешние силы и противостоящая им спокойная внутренняя твердость. Это не так тривиально, как кажется: ведь в очень многих стихах романтической эпохи (например, у Лермонтова) «мятежные силы» — это силы не внешние, а внутренние, бушующие в душе; у Пушкина здесь — не так, в душе его спокойствие и твердость. Во-вторых, выражается этот конфликт больше отвлеченными понятиями, чем конкретными образами: с одной стороны — рок, беда и т. д., с другой — презренье, непреклонность и т. д. Природа в художественном мире этого стихотворения присутствует лишь метафорически, а быт отсутствует совсем («пристань», и в прозаическом-то языке почти всегда метафорическая, конечно, не в счет); это тоже не тривиально. Наконец, в-третьих, душевный мир человека представлен тоже односторонне: только черты воли, лишь подразумеваются эмоции и совсем отсутствует интеллект. Художественный мир, в котором нет природы, быта, интеллекта, — это, конечно, не тот же самый мир, который окружает нас в жизни. Для филолога это напоминание о том,

что нужно уметь при чтении замечать не только то, что есть в тексте, но и то, чего нет в тексте*.

Посмотрим теперь, какими **прилагательными** подчеркнуты эти существительные, какие качества и отношения выделены в этом художественном мире:

> *завистливый* рок,
> *гордая* юность,
> *неизбежный грозный* час,
> *последний* раз,
> *кроткий, безмятежный* ангел,
> *нежный* взор,
> *юные* дни.

Мы видим ту же тенденцию: ни одного прилагательного внешней характеристики, все дают или внутреннюю характеристику (иногда даже словами, производными от уже употребленных существительных: «гордая», «бурная», «юные»), или оценку («неизбежный грозный час»).

И, наконец, **глаголы** со своими причастиями и деепричастиями:

г л а г о л ы с о с т о я н и я — *утомленный, спасенный, жду, предчувствуя, опечалься*;

г л а г о л ы д е й с т в и я — *собралися, угрожает, сохраню, заменит, понесу, найду, хочу, сжать, молви, подыми, опусти*.

Глаголов действия, казалось бы, и больше, чем глаголов состояния, но действенность их ослаблена тем, что почти все они даны в будущем времени или в повелительном наклонении, как нечто еще не реализованное («понесу», «найду», «молви» и т. д.), тогда как глаголы состояния — в прошедшем и настоящем времени, как реальность («утомленный», «жду», «предчувствуя»). Мы видим: художественный мир стихотворения статичен, внешне выраженных действий в нем почти нет, и на этом фоне резко вырисовываются только два глагола внешнего действия: «подыми иль опусти». Все это, понятным образом, работает на основную тему стихотворения: *изображение напряженности перед опасностью*.

* Художественное обыгрывание этой темы мы находим в иронической фантастике А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Там в проходном эпизоде герой в порядке эксперимента отправляется на машине времени в «описываемое будущее» («всякие там фантастические романы и утопии»), где «то и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зеленой шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего), или в желтых ботинках и цветастом галстуке (ни штанов, ни рубашки, ни даже белья)... Я смущался до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде „дверь отворилась, и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках“». Это становится очень существенным при переводе словесного изображения в зрительное, когда иллюстратор или экранизатор вынужден заполнять эти пробелы своим воображением и навязывать это воображение читателю.

Таков вырисовывающийся перед нами художественный мир стихотворения Пушкина. Чтобы он приобрел окончательные очертания, нужно посмотреть в заключение на три самые общие его характеристики: как выражены в нем пространство, время и точка авторского (и читательского) зрения? Точка авторского зрения уже достаточно ясна из всего сказанного: она не объективна, а субъективна, мир представлен не внешним, а внутренне пережитым — «интериоризованным». Для сравнения можно вспомнить написанное в том же 1828 году стихотворение «Анчар», где все образы представлены отстраненно, и даже то, что анчар — «грозный», а природа — гневная, не разрушает этой картины; интериоризация изображаемого прорывается только в единственном слове «бедный (раб)» в конце стихотворения.

А пространство и время — что из них выражено в пушкинском «Предчувствии» более ярко? У нас уже накоплено достаточно наблюдений, чтобы предсказать: по-видимому, следует ожидать, что пространство здесь выражено слабей, потому что пространство — вещь наглядная, а к наглядности Пушкин здесь не стремится; время же выражено сильней, потому что время включено в понятие ожидания, а ожидание опасности — это и есть главная тема стихотворения. И действительно, на протяжении первых двух строф мы находим единственное пространственное указание «снова тучи *надо мною*», и лишь в третьей строфе в этом беспространственном мире распахивается только одно измерение — высота: «взор свой нежный *подыми иль опусти*», — как бы измеряя высоту. Вширь же никакой протяженности этот мир не имеет. Любопытно и здесь привлечь для сравнения «Анчар» — стихотворение, в котором наглядность и пространственность (вширь!) для поэта важнее всего. В «Анчаре» перед взглядом читателя проходит такая последовательность образов. Сперва: пустыня-вселенная — анчар посреди нее — его ветви и корни — его кора с проступающими каплями ядовитой смолы (постепенное сужение поля зрения). Затем: ни птиц, ни зверей вокруг анчара — ветер и тучи над пустыней — мир людей по ту сторону пустыни (постепенное расширение поля зрения). Короткая кульминация — путь человека пересекает пустыню к анчару и обратно. И концовка: яд в руках принесшего — лицо принесшего — тело на лыках — князь над телом — княжьи стрелы, разлетающиеся во все концы света (опять постепенное расширение поля зрения — до последних «пределов»). Именно такими чередованиями «общих планов» и «крупных планов» обычно организовывается пространство в поэтических текстах; Эйзенштейн блестяще сопоставлял это с кинематографическим монтажем.

Время, наоборот, представлено в «Предчувствии» с все нарастающей тонкостью и подробностью. В первой строфе противопоставлены друг другу прошлое и будущее: с одной стороны, «тучи *собралися*» — прошлое; с другой — будущее, «*сохраню ль* к судьбе презренье, *понесу ль* навстречу ей непреклонность и терпенье...?»; и между этими двумя

крайностями теряется настоящее как следствие из прошлого, «рок... *угрожает* снова мне». Во второй строфе автор сосредоточивается именно на этом промежутке между прошлым и будущим, на настоящем: «бури *жду*», «сжать твою... руку я *спешу*»; и лишь для оттенения того, куда направлен взгляд из настоящего, здесь присутствует и будущее: «может... пристань я *найду*». И наконец, в третьей строфе автор сосредоточивается на предельно малом промежутке — между настоящим и будущим. Казалось бы, такого глагольного времени нет, но есть наклонение — повелительное, которое именно и связывает настоящее с будущим, намерение с исполнением: «тихо *молви* мне», «*опечалься*», «взор свой... *подыми иль опусти*». И при этом опять-таки для направления взгляда продолжает присутствовать будущее: «твое воспоминанье *заменит* душе моей...» Таким образом будущее присутствует в каждой строфе, как сквозная тема тревоги автора, а сопоставленное с ним время все более приближается к нему: сперва это прошедшее, потом — настоящее, и наконец — императив, рубеж между настоящим и будущим.

Таков получился у нас разбор идейно-образного уровня пушкинского стихотворения «Предчувствие»: «Снова тучи надо мною...» Никаких особенных открытий мы не сделали (хотя признаюсь, что для меня лично наблюдение, что в этом мире нет природы, быта и интеллекта и что в нем прошедшее время через настоящее и императив плавно приближается к будущему, было ново и интересно). Но, во всяком случае, мы исчерпали материал и нашли в нем много такого, о чем наш гипотетический студент мог бы доложить преподавателю, если бы описывал стихотворение не беспорядочно, а систематически — по уровням. Не нужно думать, будто филолог умеет видеть и чувствовать в стихотворении что-то такое, что недоступно простому читателю. Он видит и чувствует то же самое, — только он отдает себе отчет в том, *почему* он это видит, какие слова стихотворного текста вызывают у него в воображении эти образы и чувства, какие обороты и созвучия их подчеркивают и оттеняют. Изложить такой самоотчет в связной устной или письменной форме — это и значит сделать анализ стихотворного текста.

И в заключение — еще два вопроса, которые неминуемо возникают при любом подробном анализе стихов.

Первый вопрос: неужели поэт сознательно производит всю эту кропотливую работу, подбирает существительные и прилагательные, обдумывает глагольные времена? Конечно, нет. Если бы это было так, не нужна была бы наука филология: обо всем можно было бы спросить прямо у автора и получить точный ответ. Большая часть работы поэта происходит не в сознании, а в подсознании; в светлое поле сознания ее выводит филолог. Вот пример. Стихотворение «Снова тучи надо мною...» написано 4-стопным хореем. Пушкин делал это сознательно: он знал, что такое хорей, и к своему Онегину, который «не мог ямба от хорея отличить», относился свысока. Но некоторые строчки в этом стихо-

творении можно было, даже не выбиваясь из 4-стопного хорея, написать иначе: не «Угрожает снова мне», а «Снова угрожает мне», не «Равнодушно бури жду», а «Бури равнодушно жду», не «Неизбежный грозный час», а «Грозный неизбежный час». Однако Пушкин этого не сделал. Почему? Потому что в русском 4-стопном хорее была ритмическая тенденция: пропускать ударение на I стопе — часто, а на II стопе — почти никогда: «Угро-жает...», «Равно-душно...» Этого Пушкин знать умом не мог: стиховеды сформулировали этот закон только в XX веке. Он руководствовался не знанием, а только безошибочным ритмическим чувством. Таким образом, современный филолог знает о том, как построены стихи Пушкина, больше, чем знал сам Пушкин; это и дает науке филологии право на существование.

Второй вопрос: может ли весь этот анализ поэтического текста сказать нам, хорошие перед нами стихи или плохие, или которые лучше и которые хуже? Нет, не может: исследование и оценка стихов — разные вещи. Исследование изолирует свой объект: мы рассматриваем такое-то стихотворение, или такую-то группу стихотворений, или даже все стихотворения такого-то автора или эпохи, — но и только. Оценка же соотносит свой объект со всем нашим читательским опытом: когда я говорю «это стихотворение хорошее», то я имею в виду: «оно чем-то похоже на те стихи, которые мне нравятся, и непохоже на те, которые мне не нравятся». А что нам нравится и не нравится, — это определяется напластованием огромного множества впечатлений от всего прочитанного нами, начиная с первых детских стишков и до последних самых умных книг. Если новое стихотворение целиком похоже на то, что мы уже много раз читали, то оно ощущается как плохая, скучная поэзия; если оно решительно ничем не похоже на то, что мы читали, то оно ощущается как вообще не поэзия; хорошим нам кажется то, что лежит где-то посередине между этими крайностями, а где именно — определяет наш вкус, итог нашего читательского опыта. Этот наш личный вкус и опыт может частично совпадать со вкусом и опытом наших друзей, сверстников, современников, всех носителей нашей культуры, — но это уже дело социологии культуры. Здесь филолог перестает быть исследователем и становится сам объектом исследования; поэтому нашему введению в технику филологического анализа здесь конец.

P. S. *Есть два термина, которые не нужно путать: «анализ» и «интерпретация». «Анализ» этимологически значит «разбор», «интерпретация» — «толкование». Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен (т. е. поддается пересказу: «Поэт ждет жизненной бури...»), и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаем-*

ся тогда, когда стихотворение — «трудное», «темное», общее понимание текста «на уровне здравого смысла» не получается, т. е. приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. Когда мы говорили, что «буря» у Пушкина — не метеорологическое явление, а жизненная невзгода, мы уже вносили в анализ элемент интерпретации. «Буря» — это метафора общераспространенная; но есть и метафоры индивидуальные, с ними трудней — «Солнце» у Вяч. Иванова — символ блага, а у Ф. Сологуба — символ зла. Чтобы понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов Иванова или Сологуба («контекст») и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной («подтекст»). Тогда нам станут яснее отдельные места разбираемого стихотворения, а опираясь на них, мы сможем прояснить и все (или почти все) стихотворение — как будто решая ребус или кроссворд. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации — от частей к целому. Только — повторяем — не нужно привносить в интерпретацию наших собственных интересов: не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы. Примеры интерпретаций — далее, во многих статьях этого тома: о «Поэме воздуха», «За то, что я руки твои...», «Люди в пейзаже», стихах позднего Брюсова и др.

ФЕТ БЕЗГЛАГОЛЬНЫЙ

Композиция пространства, чувства и слова

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег.

Это стихотворение Фета — одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? «Белая равнина» — это мы смотрим прямо перед собой. «Полная луна» — наш взгляд скользит вверх. «Свет небес высоких» — поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. «И блестящий снег» — наш взгляд скользит обратно вниз. «И саней далеких одинокий бег» — поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше — шире — ниже — уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова «...равнина», «...высоких», «...далеких» (все через строчку, все в рифмах) — это ширина, вышина и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а наоборот, предстает все более единым и цельным: «равнина» и «луна» еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; «небеса» и «снег» уже соединяются в общей атмосфере — свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, «бег», сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели.

Это — последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его; не по хорошу мила, а по милу хороша эта описываемая далее картина!). Затем тон резко меняется: от субъективного отноше-

ния поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность — и это самое замечательное — на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах: «Белая равнина, полная луна» ее еще нет: картина перед нами спокойная и мертвая. В словах «свет небес... и блестящий снег» она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах «саней далеких одинокий бег» — картина не только живая, но и прочувствованная: «одинокий бег» — это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед «чудным», но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром — из внешнего превращается во внутренний, «интериоризируется»: стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), — настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства. Но может быть, вся эта четкость — только оттого, что стихотворение очень маленькое? Может быть, восемь образов — настолько небольшая нагрузка для нашего восприятия, что, в какой последовательности они ни предстань, они сложатся в цельную картину? Возьмем другое стихотворение, в котором таких сменяющихся образов — не восемь, а двадцать четыре:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна.

Стихотворение построено очень просто — почти как каталог. Спрашивается, чем определяется последовательность образов этого каталога, какова основа их порядка? Основа — та же самая: сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира.

В стихотворении три строфы. Как они соотносятся, каких перекликающихся подзаголовков просят? Можно предложить два варианта. Во-первых, это (I) свет — (II) предметы — (III) состояния. Во-вторых, это (I) открытие мира — (II) обретение миром пространства — (III) обретение миром времени. В первой строфе перед нами мир целый и нерасчлененный; во второй он дробится на предметы, размещенные в пространстве; в третьей предметы превращаются в состояния, протяженные во времени. Проследим, как это происходит.

Первая строфа — это взгляд вверх. Первое впечатление — зрительное: «утро»; и затем — ряд существительных, словно на глазах у читателя уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: «день», «свет», «свод». Утро — время переходное, со слова «утро» могло бы начинаться и стихотворение о зыбких сумерках; и поэт спешит сказать: главное в утре — то, что оно открывает день, главное в дне — это свет, а зримый вид этого света — небосвод. Слово «свод» — первое очертание, первая граница в открывшейся картине, первая остановка взгляда. И на этой остановке включается второе впечатление — звуковое, и опять проходит ряд слов, уточняющих его до точного названия. Звуковой образ «крик» (чей?) перебивается зрительным образом «вереницы» (чьи?), они связываются друг с другом в слове «стаи» (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове «птицы» (вот чьи!). Слово «птицы» — первый предмет в очертившейся картине, вторая остановка взгляда, уже не на границе ее, а между границей и глазом. И на этой остановке включается новое направление — впервые не вверх, а в стороны. Со стороны — со всех сторон? — доносится звук («говор...»), и на этот звук в сторону — во все стороны! — скользит взгляд («...вод!»).

Вторая строфа — это взгляд вокруг. Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в «ивы и березы» — и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: «эти капли» на листьях (они еще отдалены: их можно принять за слезы), «этот... лист» (он уже совсем перед глазами: видно, какой он пуховый). Приходится бросить взгляд вторично, уже выше над землей; он уходит дальше, пока не упирается в «горы» и «долы»; и от них опять скользит обратно, все ближе, встречая на пути, в воздухе, сперва дальних мелких мошек, а потом близких крупных пчел. И от них, как от птиц в первой строфе, в дополнение к зрительным ощущениям включаются слуховые: «зык и свист». Так окончательно очерчивается внешний кругозор: сперва высокий круг небосвода, потом узкий круг ближних деревьев и, наконец, связующий их средний круг горизонта; и в каждом круге взгляд движется от дальнего обода к ближним предметам.

Третья строфа — это взгляд внутрь. Он сразу меняет восприятие и внешнего мира: до сих пор все образы воспринимались как впервые увиденные (и даже с трудом называемые), здесь они воспринимаются

как уже знакомые внутреннему опыту — на фоне ожидания. Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает «зори без затменья», «вздох... селенья» и «ночь без сна». Ожидание включает чувство времени: «зори без затменья» — это длящиеся зори, и «ночь без сна» — длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без включения времени. Ретроспективно это позволяет почувствовать временное соотношение и первых двух, статических строф: первая — ранняя весна, таянье снега; вторая — цветущая весна, зелень на деревьях; третья — начало лета, «зори без затменья». И на этом фоне опять проходит сужение поля зрения: небо («зори»), земля («селенье»), «ночь без сна» (всего селенья и моя?), «мгла и жар постели» (конечно, только моей). И, достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: «дробь и трели». (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы «дробь и трели» ощущались более интериоризованно, чем «зык и свист» предыдущей строфы.)

Таков образный ряд, определяющий структуру стихотворения. Ему соответствует и постепенная смена эмоциональных окрасок: в начале стихотворения — это слова «радость», «мощь», а в конце — «вздох», «мгла», «жар» (в середине эмоциональная окраска отсутствует — разве что на нее намекает метафора «слезы»: слово, которое одинаково перекликается и с чувством «радости», и с чувством «вздоха»). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в предельной интериоризации. Все стихотворение между этими двумя точками — путь от света к мгле и от радости и мощи к вздоху и жару: тот же путь от зримого к переживаемому, что и в первом нашем стихотворении.

Как изобразить схематически композицию этого стихотворения — соотношение начала, середины и конца? Всего возможно не так уж много вариантов: по наличию или отсутствию какого-либо признака может быть выделено начало (*Ааа*), конец (*ааА*), середина (*аАа*) стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно (*аАА*) и, наконец, может быть выдержан ровно (*ааа*), то есть — быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию — стало быть, схема *ааА*; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины — стало быть, схема *аАа*.

Но это только один уровень строения текста, а всего в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний, — *идейно-образный*, семантический: во-первых, идеи и эмоции (эмоции в нашем стихотворении мы проследили, а идей в нем попросту нет, если не считать идеей, например, утверждение «весна — это прекрасно!»; стихи без идей имеют такое же право на существова-

ние, как, скажем, стихи без рифм, и только в отдельные эпохи «безыдейность» становится бранным словом, — за безыдейность, как мы знаем, современная критика очень бранила Фета), во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, — это образ, каждый глагол — мотив). Второй уровень, средний, — *стилистический*: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, — *фонический*, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Подробнее об этом сказано в предыдущей статье, при разборе пушкинского «Снова тучи надо мною...». Разумеется, такая систематизация (предложенная в 1920-х годах Б. И. Ярхо) не является единственно возможной, но она представляется нам самой практически удобной для анализа стихов.

Если так, то приостановимся и посмотрим, как перекликаются с композицией прослеженного нами идейно-образного уровня остальные уровни фетовского стихотворения.

Лексико-стилистический аккомпанемент — это три отчетливо выделяющиеся стилистические фигуры, по одной в строфе. В первой — гендиадис («Эти стаи, эти птицы» вместо «эти птичьи стаи»; «гендиадис» буквально значит «одно выражение — через два»). Во второй — две метафоры («капли — слезы», «пух — лист») с хиастическим, крест-накрест, расположением членов параллелизма (точное слово — метафорическое — метафорическое — точное). В третьей — две антитезы («зори без затменья», «ночь без сна»); к ним можно прибавить метонимию «вздох... селенья» и, может быть, гиперболу («зори без затменья» в июне реальны на широте белых ночей Петербурга, но не на широте орловских поместий Фета). Первая фигура укладывается в одной строчке, вторая в двух, третья в трех. Гендиадис — фигура тождества, метафора — фигура сходства, антитеза — фигура контраста: перед нами — последовательное нарастание стилистической напряженности. Схема — *аАА*.

Синтаксический аккомпанемент — это однообразие непрерывных конструкций «это...» и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другую по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: «Эти стаи, эти птицы», «Эти мошки, эти пчелы», «Эта дробь и эти трели»; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы («Эти капли — эти слезы», «Эти горы, эти долы»), в крайних оно слабее. Эта перекличка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек «Эта мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели». Таким образом, в синтаксисе усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие — в середине; схема — *аАа*.

Метрический аккомпанемент — это расположение, во-первых, пропусков ударения и, во-вторых, словоразделов. Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках «Этот крик и вереницы»,

«Эти ивы и березы», «Эти зори без затменья» — по одному разу в каждой строфе. Это — ровное расположение, композиционно нейтральное: *ааа*. Словоразделы при столь частом расположении ударений возможны только женские («этот...») и мужские («крик...»), причем частое повторение слов «это, эти...» дает перевес женским. Но по стихотворению этот перевес распределен неравномерно: соотношение женских и мужских словоразделов в первой строфе — 12:3, во второй — 13:2, в третьей — 8:7. Таким образом, в первой и второй строфах ритм словоразделов очень единообразен, почти предсказуем, а в третьей строфе (где происходит поворот от внешнего мира к внутреннему) становится расплывчат и непредугадываем. Этим выделяется концовка: схема — *ааВ*.

Фонический аккомпанемент — это расположение звуков: гласных и согласных. Из гласных остановимся только на более заметных — ударных. Из пяти ударных звуков *а, о, е, и, у* решительно преобладает (опять-таки благодаря «это, эти...») *е*, занимающее первое ударение всех строк. Если отбросить эти 18 е, то среди оставшихся 45 ударных гласных будет такая пропорция *а:о:е:и:у:* первая строфа — 3:4:3:4:1, вторая строфа — 1:6:3:4:1, третья строфа — 4:6:5:0:0. Иными словами, от строфы к строфе концентрация, монотонность усиливается: во второй строфе две строки («Эти горы...») построены на совершенно тождественном *е—о—е—о*, третья строфа вообще обходится только тремя ударными гласными. Это, стало быть, — постепенное нарастание, схема — *аАА*. Из согласных звуков остановимся только на тех, которые повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опять-таки из-за «это...») — это т и ть. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет пять повторений — *р, сь/с, к, рь, в;* во второй строфе — два: *ль, с;* в третьей строфе — семь: *з, н, н, й, л/ль, р/рь, сь/с* (заметим, как легко вычитывается здесь анаграмма «зной»). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема — *аАа*. (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: «утро, радость» — «дробь, трели» и «синий свод» — «все весна».)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций. Это — ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только четыре вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда *ааА* (как у нас) можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как у нас, — вероятность этого ничтожна. Элементов, из которых слагается композиция стихотворения, мало, но сочетаний их — бесконечно много; отсюда — для читателя возможность наслаждаться бесконечным разнообразием живой поэзии, а для ученого возможность педантично ее анализировать.

Но мы слишком задержались на «Это утро, радость эта...» — а ведь это не самое известное и, конечно, не самое сложное из «безглагольных» стихотворений Фета. Рассмотрим наиболее знаменитое: «Шепот, робкое дыханье...». Оно сложнее: в его основе не одно движение «от широкого к узкому», «от внешнего к внутреннему», а чередование нескольких таких сужений и расширений, складывающееся в ощутимый, но зыбкий ритм. (И само стихотворение ведь говорит о вещах гораздо более зыбких, чем картина ясной зимы или радостной весны.)

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Проследим прежде всего смену расширений и сужений нашего поля зрения. Первая строфа — перед нами расширение: сперва «шепот» и «дыханье», то есть что-то слышимое совсем рядом; потом — «соловей» и «ручей», то есть что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем — ближнее их окружение. Вторая строфа — перед нами сужение: сперва «свет», «тени», «тени без конца», то есть что-то внешнее, световая атмосфера лунной ночи; потом — «милое лицо», на котором отражается эта смена света и теней, то есть взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем — только героиня. И, наконец, третья строфа — перед нами сперва сужение, потом расширение: «в дымных тучках пурпур розы» — это, по-видимому, рассветающее небо, «отблеск янтаря» — отражение его в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чем тот, который охватывался «соловьем» и «ручьем»); «и лобзания, и слезы» — в поле зрения опять только герои; «и заря, заря!» — опять широкий мир, на этот раз — самый широкий, охватывающий разом и зарю в небе, и зарю в ручье (и зарю в душе? — об этом дальше). На этом пределе широты стихотворение кончается. Можно сказать, что образный его ритм состоит из большого движения «расширение — сужение» («шепот» — «соловей, ручей, свет и тени» — «милое лицо») и малого противодвижения «сужение — расширение» («пурпур, отблеск» — «лоб-

зания и слезы» — «заря!»). Большое движение занимает две строфы, малое (но гораздо более широкое) противодвижение одну: ритм убыстряется к концу стихотворения.

Теперь проследим смену чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука — к свету и затем — к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный «шепот», потом нечленораздельно-зыбкое «дыханье»), в конце — свет (сперва отчетливое «серебро», потом неотчетливо-зыбкое «колыханье»). Вторая строфа: в начале перед нами «свет» и «тени», в конце — «измененья» (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость). Третья строфа: «дымные тучки», «пурпур розы», «отблеск янтаря» — от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова «заря» подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все более ощутимые — неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет.

Наконец, проследим смену эмоционального насыщения этого пространства: насколько оно пережито, интериоризовано, насколько в нем присутствует человек. И мы увидим, что здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой — к эмоции пассивно переживаемой — и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье — «робкое»: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо — «милое», а изменения его — «волшебные»: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе «лобзания и слезы» — это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась «Шепот сердца, уст дыханье...» — очевидно, «шепот сердца» могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая — о героине, а третья — о них вместе.) От слышимого и зримого к действенному, от прилагательных к существительным — так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти.

Чем сложнее «Шепот, робкое дыханье...», нежели «Это утро, радость эта...»? Тем, что там образы зримые и переживаемые сменяли друг друга как бы двумя четкими частями: две строфы — мир внешний, третья — интериоризованный. Здесь же эти две линии («что мы видим» и «что мы чувствуем») переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира («серебро ручья»), вторая строфа — образом эмоционального мира («милое лицо»), третья строфа — неожиданным и ярким синтезом: слова «заря, заря!» в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении («заря утра!»), и

в метафорическом («заря любви!»). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства.

Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения — *ааА*: первые две строфы — движение, третья — противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему *ааА*: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе — укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (совершенно одинаковая): 0,5 стиха — 0,5 стиха — 1 стих — 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) — 1 стих (короткий) — 0,5 и 0,5 стиха (длинного) — 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают большую напряженность, а длинные — большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен.

Лексико-стилистический аккомпанемент, наоборот, не подчеркивает основную схему. По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом «свет ночной, ночные тени, тени без конца», третья строфа заканчивается эмфатическим удвоением «заря, заря!..». Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью, схема — *Ааа*. По части семантических фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия «робкое дыханье» и слабая (спрятанная в эпитет) метафора-олицетворение «сонного ручья»; во второй строфе — оксюморон, очень резкий — «свет ночной» (вместо «лунный свет»); в третьей строфе — двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): «розы», «янтарь» — о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, своим аграмматизмом шокировавший критиков: «Речь, не говоря».) Иначе говоря, схема — опять-таки с выделением ослабленного начала, *Ааа*, а для ранней редакции —с плавным нарастанием напряжения *от ослабленного начала к усиленному концу, аАА*.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА*, отбивает концовочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе — 3- и 2-ударная, во второй — 4- и 3-ударная, в третьей — 4- и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, «трели...», а вторая — дактилический, «сонного»), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе («И заря...»), что дает резкий контраст.

Фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА* только одним признаком — густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 12! Иными словами, в первой и второй строфах облегчение консонантной фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное. Остальные признаки — распределение ударных гласных и распределение аллитераций — располагаются по всем строфам более или менее равномерно, они композиционно нейтральны.

Наконец, обратимся к четвертому «безглагольному» стихотворению Фета, самому позднему и самому парадоксальному. Парадокс в том, что с виду оно — самое простое из четырех, проще даже, чем «Чудная картина...», а по композиции пространства и чувства — самое прихотливое:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Здесь только 16 неповторяющихся слов, все они — только существительные и прилагательные (два наречия и одно причастие тесно примыкают к прилагательным), сквозной параллелизм, сквозная рифма. Четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно даже без труда менять местами в любом порядке. Фет избрал именно такой-то порядок. Почему?

Мы уже привыкли видеть, что композиционный стержень стихотворения — интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению. В этом стихотворении такая привычка заставляла бы ожидать последовательности: «кленов шатер» (природа) — «головки убор», «чистый пробор» (внешность человека) — «лучистый взор» (внутренний мир человека). Фет идет наперекор этому ожиданию: он выносит вперед два крайних члена этого ряда, отводит назад два средних и получает трудноуловимое чередование: сужение — расширение — сужение («шатер — взор», «взор — убор», «убор — пробор»), интериоризация — экстериоризация («шатер — взор», «взор — убор — пробор»). Зачем он так делает? Вероятно, ради того, чтобы вынести на самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения — наиболее внешний, наиболее необязательный член своего перечня: «влево бегущий пробор». (Заметим, что это — единственный в стихотворении образ протяженности и движения, — особенно на фоне начальных образов «дремлющий...», «задумчивый...».) Громоздкий мно-

гократный параллелизм «Только в мире и есть...» нагнетает ожидание чего-то очень важного; психологизированные, эмоционально подчеркнутые предшествующие члены — «дремлющие» клены, «детски задумчивый» взор, «милая» головка — заставляют предполагать и здесь усиленную интериоризацию; и когда на этом месте появляется такой неожиданный образ, как «пробор», это заставляет читателя подумать приблизительно вот что: «Как же велика любовь, которая даже при взгляде на пробор волос наполняет душу таким восторгом!» Это — сильный эффект, но это и риск: если читатель так не подумает, то все стихотворение для него погибнет — покажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем прослеживать, как аккомпанируют этому основному композиционному уровню другие композиционные уровни. Наблюдений можно было бы сделать много. Заметим, что здесь впервые в нашем материале появляется обонятельный эпитет «душистый убор» и что он воспринимается как более интериоризованный, чем зрительный «чистый пробор», — может быть, потому, что «обонятель» мыслится ближе к объекту, чем «зритель». Заметим, как в трех словах «дремлющих кленов шатер» содержатся сразу две метафоры, «дремлющие клены» и «кленов шатер», они частично покрывают друг друга, но не совпадают полностью («клены» в первой метафоре одушевлены, во второй не одушевлены). Заметим, как в коротких строках чередуются нечетные, начинающиеся с прилагательных и причастий («дремлющих», «милой»), и четные, начинающиеся с наречий («детски», «влево»). Заметим, что в нечетных двустишиях семантические центры коротких строк («клены», «головка») не совпадают с их синтаксическими центрами («шатер», «убор») — первые стоят в косвенных падежах, а последние в именительном. Заметим, как опорные согласные в рифмах длинных стихов располагаются через двустишие («лучистый — чистый»), а в рифмах коротких стихов — подряд («убор — пробор»). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных *еоо* — *еуо* — *иоо* — *еуо*, а заодно — полное отсутствие широкого ударного *а* (которое пронизывало все рифмы в предыдущем стихотворении, «Шепот, робкое дыханье...»). Свести все эти и подобные наблюдения в систему можно, но сложно. Разве что единственное сверхсхемное ударение внутри стиха — «этот» в предпоследней строке — сразу семантизируется как сигнал концовки, подчеркивающий парадоксальную кульминацию стихотворения — слово «пробор».

Весь наш небольшой разбор — это не литературоведческое исследование, а только схема его: попытка дать себе отчет во впечатлении, которое производит чтение четырех очень известных стихотворений Фета: чем оно вызывается? Именно с такой попытки самоотчета начинается каждое литературоведческое исследование, но отнюдь не кончается ею. Некоторым читателям такая попытка бывает неприятна: им кажется, что эстетическое наслаждение возможно лишь до тех пор, пока мы

не понимаем, чем оно вызывается. При этом охотно говорят о «чуде» поэзии и о «тайне», которую надо уважать. Мы не посягаем на тайну поэзии: конечно, такой разбор никого не научит искусству писать стихи. Но, может быть, на таком разборе можно научиться хотя бы искусству читать стихи — то есть видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде.

Поэтому закончим наш урок чтения упражнением, которое как будто предлагает нам сам Фет. Мы уже заметили, что четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке. Здесь возможны 24 различных сочетания, и совсем нельзя сказать заранее, что все они хуже, чем то, которое избрал Фет. Может быть, они и не хуже — они просто другие, и впечатление от них другое. Пусть каждый любознательный читатель попробует на свой страх и риск сделать несколько таких перестановок и дать себе отчет, чем различаются впечатления от каждой из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных небесполезен.

P. S. ***Когда этот разбор «Это утро, радость эта...» обсуждался среди коллег, то были высказаны еще некоторые наблюдения и соображения. Так, было предположено, что в трех строфах присутствуют не три, а целых пять моментов весны: «синий свод» — февраль, воды — март, листья — апрель, мошки — май, зори — июнь. И, может быть, композиция, отбивающая концовку, ощущается не только на уровне строф всего стихотворения, но и на уровне строк третьей, концовочной строфы: после пяти строк эмоционального перечня ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: «... Как я их люблю!», а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: «... Это все — весна». Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики. Далее, цветовых эпитетов в стихотворении почти нет, но они восстанавливаются по окрашенным предметам: цвет первой строфы — синий, второй — зеленый, третьей — «заревой». Иными словами, в двух строфах — цвет, в третьей — свет, отбитой опять-таки оказывается концовка. Может быть, неверно, что «капли — слезы» видны издали, а «пух — лист» вблизи? Может быть, вернее наоборот: «капли — слезы» у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали? И, может быть, синтаксический контраст «Эта мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели» надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: «Эта мгла (подразумевается: ночи) — и жар постели»? Большое спасибо за эти замечания С. И. Гиндину, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковалевой, А. К. Жолковскому и Ю. И. Левину.***

«АНТОНИЙ» БРЮСОВА
Равновесие частей

Стихотворение В. Я. Брюсова «Антоний» было написано в апреле 1905 года и вошло в сборник «Stephanos» («Венок»): в первом издании — в цикл стихов о трагической любви «Из ада изведенные», в последующих — в цикл стихов о героях мифов и истории «Правда вечная кумиров» (вслед за стихотворением «Клеопатра»). Действительно, в нем перекрещиваются обе сквозные темы сборника: тема любви и тема крутых поворотов в истории, обе насущно близкие Брюсову в 1905 году.

I Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антоний,
Как яркий незабвенный сон.

II Боролись за народ трибуны
И императоры — за власть.
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил — страсть!

III Победный лавр, и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный, —
И перевесила любовь!

IV Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, —
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.

V Когда одна черта делила
В веках величье и позор, —
Ты повернул свое кормило,
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.

VI Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель — за тебя!

VII О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой!

Это стихотворение недавно было предметом превосходного разбора в статье М. М. Гиршмана [Гиршман 1973], в которой автор дает отличную характеристику пафоса и гиперболизма произведения и показывает связь этих черт («грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством...») с общим строем брюсовской поэтики и брюсовского мировоззрения. Но сосредоточившись на той цельности, которую придают стихотворению данные черты, он оставляет почти без внимания постепенное развертывание этой цельности перед читателем — композицию стихотворения. Оно представлено однородным с начала до конца. О строфах его говорится: «Это своеобразные однородные члены и в лексическом, и в синтаксическом, и в ритмическом, и в звуковом отношении. Получаются как бы своеобразные «удары гонга», причем каждый следующий, вроде бы равный предыдущему по силе, звучит вместе с тем мощным усилением». Посмотрим, в чем состоит это усиление, что меняется от строфы к строфе, благодаря чему эти «однородные члены» нельзя переставить в ином порядке?

Общие очертания композиции стихотворения, разумеется, ясны. Кульминация его — в VI строфе, герои которой — Любовь и все, кто за нее гибнут. К этой вершине примыкают долгим скатом строфы I—V, герой которых — Антоний, и быстрым скатом строфа VII, герой которой — «я». Долгое пятистрофие в свою очередь членится по смыслу и синтаксису на 1+2+2 строфы (вступление, 2 восклицательные строфы, 2 строфы на «когда...»). Но как уравновешены эти два (брюсовским образом говоря) плеча весов?

Мы предлагаем назвать господствующее соотношение при смене моментов (строф) «сужением», объединяя в этом понятии несколько разноплановых и все же схожих друг с другом явлений: (1) логическое сужение значения, от общего к частному: «страсть» — «любовь»; (2) психологическое сужение значения, от внешнего к внутреннему (интериоризация): «прекрасный» — «надменный»; (3) предметное сужение значения, от неопределенного к конкретному: «борьба за власть» — «битва при Акции»; (4) действенное сужение значения, сосредоточение силы: «поставил» — «бросил»; (5) стилистическое сужение значения (метонимия и синекдоха): «победа» — «лавр». Тогда легко будет увидеть, как эти пять разнородных «сужений» в тексте нашего стихотворения, взаимно поддерживая друг друга, совершаются параллельно.

Удобным практическим приемом при подходе к анализу семантической композиции может служить «чтение по частям речи» (существительным, глаголам, прилагательным с наречиями), выделяющее в образной структуре стихотворения три аспекта; предметы и понятия, действия и состояния, качества и отношения-оценки.

Проследим развитие темы в I—V строфах по существительным-дополнениям (подлежащее здесь неизменное — «ты»). Все они занимают единообразно выделенные места — окончания строф. I строфа — «сон»,

слово в предельно смутном значении: носитель страсти и страсть слиты, «сон» сказано о самом Антонии. II строфа — «страсть»: она отделилась от носителя, Антоний ее «поставил» как главное в своей жизни. III строфа — «любовь»: логическое сужение, от общего к частному. IV строфа — «поцелуй»: метонимическое сужение, признак вместо целого. V строфа — «желанный взор»: психологическое сужение, интериоризация. Здесь конец сужения, порог.

Теперь проследим то же самое по прилагательным-определениям. Они убывают от строфы к строфе. I строфа — только оценочные, неопределенно-ослепляющие характеристики: «яркий», «закатный», «торжественный», «незабвенный». II строфа — прояснение внешнего облика: «прекрасный, вечно-юный». III строфа — прояснение внутреннего облика (интериоризация): «надменный». Здесь конец, ряд обрывается.

Теперь — по глаголам-сказуемым. Они идут от усиления к усилению. I строфа — «стоишь», бездействие. II строфа — «поставил алтарь», действие. III строфа — «бросил на весы», действие рискующее. IV строфа — «променял», действие решившееся, направленное на «нет», на гибель. V строфа — «повернул кормило», то же самое, но еще более активное: человек не ждет гибели, а идет к ней. Здесь опять конец ряда.

Теперь, наконец, обратимся от образа героя к картине исторического фона. I строфа — фон совершенно неопределенный, «былые времена». II строфа — «трибуны», «императоры»: былые времена конкретизируются в «римские», но еще неясно, какие именно (трибуны — образ V—I вв. до н. э., императоры — образ I—V вв. н. э.). III строфа — историческая конкретизация не продвигается, зато продвигается стилистическая: вместо «боролись» — метонимический «лавр», вместо «власть» — метонимический «скиптр». IV строфа не сдвигает нас с места упоминанием «венца и пурпура» (скорее наоборот: это не знаки триумвиров, а опять что-то «неопределенно-римское»), зато произносит, наконец, слово «триумвир» (конкретная эпоха — I в. до н. э.) и переходит от эпохи к событию (бой среди струй — битва при Акции). V строфа сужает конкретизацию еще дальше, от события к моменту: «повернул кормило» — тот маневр, которым Антоний выразил любовь к Клеопатре и проиграл сражение. Здесь опять ряд обрывается.

Но у этого ряда, начинавшегося от «борьбы» и «власти» во II строфе, есть ответвление. За «борьбой» и «властью» (II строфа), «лавром» и «скиптром» (III строфа), «венцом» и «пурпуром» (IV строфа), в V строфе следует «величье» и «позор». «Величье» — это еще что-то столь же внешнее, сколь и в предыдущих строфах, но «позор» — это уже интериоризация, и она перекликается с остальными интериоризациями этой строфы — образом «взор» и эпитетом «желанный».

И вот, оказывается, что из всех прослеженных рядов только этот не обрывается при переходе от первого пятистрофия к кульминационной VI строфе. Все остальные последовательности нарушены. После ряда

ключевых слов-концовок: «сон»—«страсть»—«любовь»—«поцелуй»—«взор» — появляется отвлеченное «за тебя» (не за человека, а за Любовь с большой буквы). Вместо Антония — «все, кто погиб, любя». Чувственная окраска образов возвращается к неопределенной ослепительности I строфы — «нимб», «сиянье». После ряда усиливающихся глаголов «бросил на весы» — «променял» — «повернул» — резко ослабленное «ведал». После конкретизации истории — совершенно внеисторическое обобщение. И среди всего этого — подхват и усиление «позора»: «посмеянье», «стыд», «гибель», «погиб»; а подчеркивает это (и лишний раз отмечает кульминацию) слово «блажен»: ведь это первая авторская оценка, до сих пор образ и поступок Антония обрисовывались как нечто объективно прекрасное, здесь поэт впервые позволяет себе заглянуть в его душу и назвать то, что он там находит, блаженством. Отсюда уже будет прямым переход от строф об Антонии к строфе о себе.

Заметим еще одну особенность. Первая строфа рисовала картину: «Ты на... небосклоне... времен, Как исполин стоишь, Антоний», — величественный фон и на нем — герой. Это задает образец и для последующих строф, они двуплановые: фон и предмет. Во II строфе фон — народ, трибуны, императоры, борьба, а первый план — алтарь страсти. В III строфе — вселенная и рати, а первый план — порфира и поцелуй. В V строфе — века (как в I), а первый план — руль и взор. Наша кульминационная строфа противопоставляется этому ряду как одноплановая — смертники Любви в сиянии Любви, но на фоне этой вселенской картины — никакого первого плана.

Последняя, VII строфа, где герой — «я», должна уравновесить все первые пять, где герой — Антоний. К предыдущей, кульминационной строфе она привязана непрерывностью все той же «интериоризованной» линии: перед этим «позор» усиливался в «посмеянье», «стыд» и «гибель», теперь все это конкретизируется (опять сужение) в понятие бегства («как беглецу») — ведь до сих пор смысл «повернутого кормила» оставался прямо не названным. К этому образу бегства автор стягивает мотивы из целых трех строф: «бой» (из IV строфы), «кинуть корабль» (из «кормила» в V строфе), «вынуть жребий» (из «весов» в III строфе). Таким образом, первые три стиха последней строфы представляют собой как бы пробежку по III—IV—V строфам. Этим и достигается равновесие начала и конца, Антония и поэта. Если каждая из первых пяти строф предлагала читателю сужение поля зрения — от фона к герою или предмету, а VI, кульминационная строфа предлагала только широкое поле зрения без сужения («Любовь... над всеми»), то эта последняя строфа вмещает в своих четырех строчках и расширение, и сужение поля зрения: «вынуть жребий» (урна и жребий, предметы символические, но конкретные) — «бой» (картина широкая и неопределенная: после отвлеченных выражений предыдущей строфы кажется, что здесь речь идет

не об Акции, а о «битве жизни» вообще) — «корабль» (сужение и конкретизация) — «корма» (предельное сужение, синекдоха, «часть вместо целого»).

Равновесие начала и конца достигнуто. А теперь — чтобы финал произведения и поэт «перевесили» Антония, на чашу весов кладется последняя строка: «Вслед за египетской кормой». Здесь, во-первых, развязка, утоление читательских ожиданий: слово «египетской» не называет, но подсказывает то имя, которое читатель с самого начала ждал увидеть рядом с Антонием, — имя Клеопатры. Здесь же, во-вторых, исчерпывается тот план, в котором тема разрабатывалась до сих пор, и действие переводится в иной: из «римского» плана в «египетский», из «властного» — в «чародейский» и т. п.; направление ассоциаций ясно, содержание их может быть разнообразно, оно предоставляется домысливанию каждого читателя по его усмотрению, но главное остается: утверждение иррационального вопреки рациональному, дополнение одной стороны брюсовского поэтического мировоззрения другой его стороной. Так, слово «египетской» переключением в иной план завершает содержательное развертывание стихотворения, а слово «кормой» своей синекдохой подчеркивает принцип формального его развертывания — сужения.

Такова, как кажется, композиция этого стихотворения Валерия Брюсова. В анализе композиции всякого лирического стихотворения естественно выделяются три уровня (или три пары уровней): (1) фонический и метрический, (2) лексико-синтаксический и стилистический; (3) семантический и идеологический. Лучше всего исследованы крайние уровни — метрический (благодаря известной книге В. М. Жирмунского) и идеологический (на котором сосредоточивали внимание позднейшие исследователи). Хуже всего разработан семантический уровень — композиция образов и мотивов, особенно там, где она не поддерживается ни развертыванием сюжета, ни развитием логической риторики. Это потому, что всегда кажется, будто образы и мотивы произведения и так ясны, незачем о них и говорить. Это неверно, образный уровень произведения всегда сложнее и богаче, чем «и так ясно»; это мы и надеялись показать на примере брюсовского «Антония».

P. S. *Сборник Пушкинского дома «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973) состоял из монографических анализов отдельных стихотворений и был как бы полуофициальным признанием права на существование за этим филологическим жанром. Статья М. М. Гиршмана об «Антонии» была в нем одной из лучших. В этом отклике на нее методика имманентного анализа еще сбивчива: это один из первых моих опытов разбора стихотворной композиции (как и далее —*

разбор «Когда волнуется желтеющая нива»). Можно думать, что стихи о вечных образах, вроде «Антония», складываются у Брюсова в некоторый структурный инвариант или несколько инвариантов, представляющих хороший материал для общего анализа (как отзывался о них сам Брюсов, см. в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма»). Мне давно хотелось также написать систематизирующую статью «Эротика Брюсова» (по образцу разбора «Поцелуев» Иоанна Секунда), но не пришлось.

«УСНУЛО ОЗЕРО» ФЕТА И ПАЛИНДРОМОН МИНАЕВА

Перестановка частей

Вот известное стихотворение Фета (из цикла «Антологические стихотворения»; впервые, с небольшими отличиями, напечатано в сборнике 1850 г., потом, в настоящем виде — в изданиях 1856 и 1863 гг.):

Уснуло озеро; безмолвен черный лес;
Русалка белая небрежно выплывает;
Как лебедь молодой, луна среди небес
Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

Уснули рыбаки у сонных огоньков;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой.

Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;
Но звуки тишины ночной не прерывают, —
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают...

Вот пародия на него Д. Д. Минаева (под псевдонимом Михаил Бурбонов, в «Искре», 1863, № 44; печ. по изд.: Русская стихотворная пародия, под ред. А. А. Морозова. Л., 1960, с. 507 и 785):

Пусть травы на воде русалки колыхают,
Пускай живая трель ярка у соловья,
Но звуки тишины ночной не прерывают...
Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я.
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой,
Порой тяжелый карп плеснет у тростников;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Уснули рыбаки у сонных огоньков.
Скользит и свой двойник на влаге созерцает,
Как лебедь молодой, луна среди небес.
Русалка белая небрежно выплывает;
Уснуло озеро; безмолвен черный лес.

Пародия представляет собой стихотворение Фета, переписанное без изменений в обратном порядке — от последней строки к первой. Это не единственный в русской поэзии образец пародии такого рода — Н. Полевой в 1831 г. представил таким же образом пушкинское «Посвящение» к «Евгению Онегину» («Вот сердца горестных замет. Ума холод-

ных наблюдений...»), а тот же Минаев в том же 1863 г. («Русское слово», 1863, № 9) — фетовское же стихотворение «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...». Общая установка пародий была, по-видимому, на «бессодержательность» и вытекающую из нее «бессвязность» оригиналов; с этим можно сравнить ходячие насмешки над нетрадиционной живописью от Тернера до наших дней — рассказы о том, как та или иная картина была повешена на выставке вверх ногами, и публика этого не замечала. Однако из трех перечисленных стихотворных пародий удачною может считаться, пожалуй, только эта: в остальных чтение «сзади наперед» слишком очевидным образом более бессвязно, чем чтение оригинала. Здесь этого нет: пародический текст звучит так же естественно, как и оригинальный. Минаев даже пишет: «Положа руку на сердце можно сказать, стихотворение даже выигрывает при последнем способе чтения, причем описываемая картина выражается последовательнее и художественнее».

Думается, что слова Минаева — не только насмешка. Если попытаться (не вдаваясь, конечно, в такие оценочные понятия, как «художественнее») определить, в чем разница впечатлений от этих двух текстов, то первое ощущение будет: второй, минаевский — более связен («последователен»), чем первый, фетовский. Это ощущение интуитивное, т. е. ни для кого не обязательное; попробуем дать себе отчет, чем оно вызывается.

Впечатление «подлинности» минаевского варианта не в последнюю очередь достигается его зачином. «Пусть...» или «Пускай...» — очень традиционный и характерный зачин в русской элегической лирике (от «Пускай поэт с кадильницей наемной...» юного Пушкина и «Пускай толпа клеймит с презреньем...» зрелого Лермонтова до «Пусть я и жил не любя...» Блока, «Пусть травы сменятся над капищем волненья...» Анненского и даже «Пусть, науськанные современниками...» в «Человеке» Маяковского; любопытно, что у Фета так начинаются лишь два третьестепенных стихотворения на случай). Это начальное «Пусть...» (так же как еще более частое «Когда...») служит сигналом периодического синтаксиса: читатель сразу получает установку на то, что упоминаемые в протасисе пространного периода «колыхание» и «трель» — не главное, а оттеняющее, главное же — ожидаемая в аподосисе «тишина». И действительно, это подкрепляется всей дальнейшей последовательностью образов.

Таким образом, начало минаевского варианта представляет собой восходящее двухступенчатое усиление «колыхание трав — трель соловья», затем следует кульминация, определяющая все содержание стихотворения: «Но звуки тишины ночной не прерывают... Как тихо...»; и после этого переключение на детализацию: «Каждый звук и шорох слышу я». В самом деле: следующий образ — это именно шорох на фоне тишины: плеск карпа у тростников. После этого слуховые образы

в стихотворении прекращаются, остаются только зрительные. Сперва они выражены однократными видами глагола (как бы продолжая «порой... карп плеснет»): «не шевельнет», «уснули» — это как бы по-прежнему лишь моменты, точки, выделяющиеся на фоне. Затем они вытесняются длящимися видами глагола: луна «скользит... и созерцает», русалка «выплывает» — это как бы сам фон картины. После этого, казалось бы, неожиданным обрывом выглядит концовка «Уснуло озеро; безмолвен черный лес». Но и она отчасти подготовлена. «Скользит... луна» — это самое протяженное из представленных в стихотворении действий, это наиболее дальний и общий «фон»; «русалка... выплывает» — это более кратковременное действие; «уснуло озеро» — краткое действие, переходящее в состояние, «безмолвен... лес» — чистое состояние. Таким образом, и это окончание стихотворения минимальным образом закруглено — настолько, насколько это возможно на малом протяжении трех строчек.

Некоторым осложнением этой схемы «несмотря на движение и звуки — всюду покой и сон» оказывается предпоследняя строка — о русалке. Без нее переход от «скользит луна» к «уснуло озеро» был бы, бесспорно, плавнее. Видимо, следует сказать, что композиция стихотворения — двухвершинная: первая кульминация напряжения — слуховая, в первой строфе («пускай живая трель ярка у соловья, но звуки тишины ночной не прерывают»), вторая — зрительная, в третьей строфе («как лебедь молодой, луна среди небес», «русалка белая небрежно выплывает»); первая обрамлена симметричными образами водяных зарослей («пусть травы на воде русалки колыхают» и «пустив широкий круг бежать... у тростников»), вторая симметричными образами сна («уснули рыбаки...» и «уснуло озеро...»). Из этих двух кульминаций первая усилена (эпитетами «живая трель ярка»), вторая ослаблена (эпитетом «небрежно выплывает»), поэтому общее ощущение перехода от движения к покою остается ненарушенным.

Переход от движения к покою реализуется не только на протяжении всего стихотворения, но и на протяжении каждой строфы в отдельности. Чтобы убедиться в этом, посмотрим, как меняется направление взгляда автора (и читателя). В первой строфе — в последовательности «вниз, на воду — в сторону и вверх — внутрь, в себя»: внизу, у ног «травы на воде русалки колыхают», в стороне, в ветвях над землей поет соловей, в душе возникает ощущение «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я»; таким образом, в первом же четверостишии появляется это централизующее «я», служащее как бы точкой отсчета для всего остального. Во второй строфе последовательность взгляда — «вниз, на воду — в сторону и вверх — в сторону и внутрь»: внизу, у ног плещется карп, в стороне вверху бледнеет ветрило, еще дальше в стороне лежат рыбаки, а слово «уснули» заглядывает в их сознание, как в предыдущей строфе слово «слышу» заглядывало в собственное. В третьей строфе

последовательность взгляда — «вниз и вверх — в центр — вширь и внутрь»: внизу движется по воде отражение луны, вверху, по небу — сама луна (именно в такой последовательности появляются они в этом тексте!), в центре, в светлом столбе между ними, появляется «русалка белая», вширь от нее взгляд охватывает озеро, а еще дальше вширь — черный лес; слова же «уснуло озеро» сохраняют память о движении «внутрь», одушевляют объект. Таким образом, каждая строфа начинается движением вниз, а кончается движением внутрь, начинается водой, а кончается душой; промежуток варьируется свободно. Перемены от строфы к строфе при этом происходят двоякие. Во-первых, пространство расширяется: в первой строфе взгляд поднимается над водой не выше кустов или деревьев, где поет соловей (причем они не названы и не видимы); во второй — до высоты мачты с парусом (причем она видна: это «ветрило бледное»); в третьей — до небес, где плывет луна (видная и яркая: это самый светлый объект в стихотворении), и одновременно — настолько же вниз, где эти небеса отражаются в воде. Во-вторых, пространство одушевляется: в первой строфе одушевлен только «я», центральная точка; во второй — также и сторонние «рыбаки»; в третьей — также и неживые «луна», «озеро» и «лес». (Это — на фоне симметричного ряда упоминаний живых существ: «русалки — соловей — карп — лебедь — русалка».)

Эта плавность развертывания текста на образном уровне подкрепляется плавностью развертывания и на синтаксическом уровне. Переходу от движения к покою соответствует переход от асимметричного синтаксиса строф к симметричному. Расположение фраз по числу занимаемых ими строк в трех четверостишиях минаевского варианта таково: 3 + 0,25 + 0,75; 2 + 1 + 1; 2 + 1 + 0,5 + 0,5. Первая строфа самая асимметричная — за сверхдлинной фразой следует сверхкороткая; последняя — самая симметричная: вторая фраза вдвое короче первой, а третья второй. Асимметрия фразоразделов первой строфы подчеркнута одинаковыми знаками препинания (многоточие в конце стиха — и такое же многоточие в середине полустишия), иерархичность словоразделов последней строфы — меняющимися знаками препинания (точка в конце полустрофия, точка с запятой в конце стиха, точка с запятой в конце полустишия). В первой строфе — три цезурных анжамбмана (цезура разрывает три словосочетания: «трель ярка», «тишины ночной», «звук и шорох»), во второй — один («карп плеснет»), в третьей — ни одного; наоборот, в третьей строфе две строки распадаются на полустишия, синтаксически никак не связанные («как лебедь молодой — луна среди небес» и «уснуло озеро — безмолвен черный лес»), а в предыдущих таких случаев нет.

Наконец, развертывание текста на ритмическом уровне тоже аккомпанирует наметившейся композиции. Общая тенденция ритмики строфы в русской поэзии XIX в. — облегчение к концу строфы (анало-

гичное облегчению к концу строки): ударений становится меньше, пропусков ударения — больше. В минаевском варианте первая строфа, завязочная, построена наперекор этой тенденции (в первом ее полустрофии 9, во втором 10 ударений), вторая и третья — в соответствии с тенденцией (11 и 8 во второй, 10 и 9 в третьей). Перед нами опять вначале напряжение, а дальше его разрешение. И не только количество, но и позиция пропущенных ударений становится все заметнее: в первой строфе все цезуры мужские, во второй — одна дактилическая («ветрило бледное...»), в третьей — две дактилические («русалка белая...», «уснуло озеро...»), ритм как бы становится не только легче, но и мягче.

Вся наметившаяся таким образом связность минаевского текста дополнительно подчеркнута еще одним внешним приемом: стихотворение напечатано без отбивок между четверостишиями, одной непрерывной тирадой. Авторское ли это намерение или типографская случайность, неясно; но эта особенность вписывается в художественную систему.

Таков минаевский текст; таково то стихотворение, которое Фет не пожелал написать, а написал противоположное, движущееся от минаевского конца к минаевскому началу. Спрашивается, что утратилось при этом и что приобрелось по сравнению с минаевским текстом?

Прежде всего, понятным образом, обратный строй получают организация ритма и организация синтаксиса. В ритме две первые строфы отяжеляются к концу (наперекор господствующей тенденции) и только последняя облегчается; дактилические цезуры отмечают начало стихотворения, но исчезают к его концу. В синтаксисе все три строфы движутся от более коротких предложений к более длинным — т. е. тоже утяжеляются. Цезурные анжамбманы скапливаются в конце стихотворения. В результате создается ощущение, что стихотворение движется как бы против течения, с нарастающим напряжением. Напряжение достигает предела в последней строфе — и вершина парадоксальным образом приходится на строчку (самую тяжелоударную, самую асимметричную) «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я». Этот контраст интонации напряжения и слов о тишине — сильный прием, подобных которому не было в минаевском варианте.

Логическая связь предложений тоже становится менее стандартной. В минаевском варианте «post hoc» и «propter hoc» совпадали: можно было пересказать стихотворение и как «сперва всюду движение, потом все затихает», и как «хотя всюду движение, но все тихо». В фетовском варианте «post hoc» отсутствует, картины затихания нет — наоборот, перед нами картина оживления: «все тихо, хотя всюду движение». Периодическое начало («Пускай...»), внушавшее читателю установку на семантический ритм «неглавное — в начале, главное — в конце», в фетовском варианте отсутствует: читатель воспринимает начало каждой строфы («Уснуло озеро...», «Уснули рыбаки...», «Как тихо...») как главное

и ожидает вслед за этим усиления и детализации, а находит прямо противоположное — образы, разрушающие картину сна и тишины («русалка... выплывает», «луна... скользит», «карп плеснет», «трель ярка у соловья»). Возникающее недоумение угашается лишь в самом конце стихотворения, где между противоречащими друг другу образами впервые расставляются иерархизирующие связки «но» и «пускай», «пусть». Лишь после этого — фактически уже не в первочтении, а в перечтении читатель воспринимает образы стихотворения в их истинном смысле: свет, движение и звук не сами по себе, а как контрастное оттенение ночи, покоя и безмолвия. Перед нами в образном плане — то явление, которое в стилистическом плане было бы названо оксюмороном или иронией: свет и звук выступают как знаки темноты и тишины. Этот контраст прямого и контекстуального значения образов (причем второй раскрывается далеко не сразу) — тоже специфическая черта фетовского варианта текста.

Отсутствие периодического зачина заставляет читателя самостоятельно нащупывать взаимосвязь между отрывистыми фразами, образующими первые две строфы стихотворения. Это повышает ощутимость движения авторского взгляда: если в минаевском тексте в центре внимания — предметы, а пространство («вверх — вниз...») лишь смутно намечается вокруг, то в фетовском тексте очертания пространства играют такую же важную роль, как и вписанные в них предметы. Это вызвано, в частности, зачином стихотворения: слова «Уснуло озеро; безмолвен черный лес» предлагают читателю в первую очередь не столько картину, сколько раму для картины. Последовательность движения взгляда в первой фетовской строфе — «по горизонтали (вширь) — в центр — по вертикали (ввысь и вниз)»: от «озера» к «лесу» поле зрения расширяется во все стороны, упираясь в «лес», как в раму; «русалка... выплывает», по-видимому, в середине озера, в той точке, откуда шло расширение; «луна» и ее «двойник на влаге» возникают соответственно над центром и под центром этой картины, достигается полная симметрия — центр, два края, верх и низ. Последовательность взгляда во второй строфе — противоположная (зеркальная), сперва «по вертикали», потом «по горизонтали»: «уснули рыбаки» — точка отсчета (центром картины ее назвать уже нельзя, это не озеро, а берег); «ветрило бледное» — взгляд движется вверх, к небу; «карп... у тростников» — взгляд движется вниз, к воде; «пустив широкий круг бежать по влаге гладкой» — движение расходится по горизонтали во все стороны. Таким образом, единого центра в картине второй строфы (в противоположность первой строфе) нет: для вертикали началом движения служат «рыбаки», для горизонтали — «карп». В третьей строфе, наоборот, именно центр выступает на первый план, психологизируется, впервые определяется как «я», и вокруг него располагается обстановка; так как элементы этой обстановки уже прошли перед читателем, то расположение их улавливается отчетливее, чем

в минаевском варианте: «каждый звук и шорох слышу я» — это внутренний мир героя; «но звуки тишины ночной не прерывают» — внешний мир, целый и нерасчлененный; «пускай живая трель ярка у соловья» — отчлененная верхняя часть этого мира, над поверхностью воды; «пусть травы на воде русалки колыхают» — нижняя часть этого мира, под поверхностью воды.

Очерченное таким образом пространство заполняется образами, чувственная окраска которых также воспринимается острей, чем в минаевском варианте. Первая строфа — яркие зрительные образы (цвет — черный лес, белая русалка; свет — луна и ее отражение), слуховых нет («безмолвен черный лес»). Вторая строфа — зрительные образы бледнеют («сонные огоньки», «бледное ветрило»), выступают осязательные (плеск карпа сопровождается эпитетами «тяжелый», «гладкой» и — это может быть и осязательным образом и зрительным — «широкий»), слабо намечаются звуковые (плеск карпа, по-видимому, сопровождается и звуком). Третья строфа — зрительные образы сходят на нет, слуховые господствуют («звук», «звуки», «шорох», «трель»; не совсем ясен заключительный образ, «пусть травы на воде русалки колыхают» — в нем, как кажется, совмещены и зрение, и осязание, и, может быть, даже слух). Здесь, в предпоследней строке, с неожиданной выразительностью выступает слово «яркий» как эпитет звука: «пускай живая трель ярка у соловья» — это значение для середины XIX в. было уже архаизмом, в контексте же стихотворения оно совмещает и звуковой и зрительный образ, звук становится как бы заменителем света. Таким образом, стихотворение начинается зрительной картиной лунного пейзажа, затем зрительные образы плавно вытесняются слуховыми, но, когда нарастание слуховых доходит до предела, эпитет «ярка» резкой вспышкой вновь переводит их из слуховых в зрительные. Тем самым две кульминации, начальная и конечная, здесь уравниваются (может быть, вторая, отмеченная необычным значением слова, даже звучит сильнее), тогда как в минаевском варианте вторая звучала слабее первой, а специфическая нагруженность слова «ярка» пропадала. Середина между ними отмечена образами, наименее окрашенными как цветом, так и звуком: «тяжелым карпом» и «широким кругом».

Дробность фраз и необходимость угадывать их связь повышает и ощутимость словесных перекличек между ними. Такими перекличками оказываются скреплены первые две строфы: перекликаются начала первых строк («Уснуло озеро...», «Уснули рыбаки...» с подкреплением «у сонных огоньков»), слабее — начала вторых строк («Русалка белая...», «Ветрило бледное...»), опять сильнее — концы четвертых строк («... на влаге созерцает», «по влаге гладкой»). В минаевском варианте эти повторы были задвинуты внутрь строфы и поэтому были менее заметны. Третья строфа остается вне этих перекличек, и это подчеркивает ее концовочную выделенность; лишь очень слабо ощущается, во-первых, сходство ее

глагольных рифм с рифмами первой строфы («выплывает—созерцает» — «прерывают-колыхают»), во-вторых, сходство заключительных мотивов со второй строфой («широкий круг... по влаге» — «травы на воде... колыхают»), в-третьих, кольцеобразная перекличка «русалки» в начале с «русалками» в конце. Концовочная роль третьей строфы подчеркнута и фонически: густой ассонировкой последних двух строк (и рифм всех четырех строк) на ударное «а». Такое «расширение гласных» к концу стихотворения было в XIX в. довольно частым приемом и могло ощущаться как «звуковая точка» (термин А. В. Артюшкова).

Если в минаевском варианте пространство от строфы к строфе расширялось, то в фетовском оно суживается, и последовательность этого сужения становится основой композиции. В первой строфе в поле зрения все озеро в рамках леса, глубь под ним и небо над ним. Во второй строфе — только кусок берега с рыбаками на нем, ветрилом над ним и кругами карпа под ним. Наконец, в третьей — прежде всего авторское «я», пространство как бы сжимается до точки и затем расширяется вновь, уже в новом качестве — как пережитое, интериоризованное, осмысленное. Эта осмысленность выражается внешне простейшим и доходчивейшим образом: до переломного «я» фразы дробные, после — организованные в период.

Интериоризация содержания, переход от внешнего к внутреннему и от вещественного к духовному — господствующий принцип построения романтической лирики (генетически он восходит, вероятно, к духовным одам XVII—XVIII вв.). Он характерен и для Фета во всех его стихах; и сила связанных с ним композиционных ассоциаций такова, что наше стихотворение держится на нем и не рассыпается, несмотря на всю нагнетаемую Фетом зыбкость, отрывистость и парадоксальность. Дополнительно Фет вкладывает в это стихотворение еще одну характерную для него последовательность: «зрение—осязание—звук» как ступени перехода от материальности к духовности. Такая последовательность проходит, например, в «Я пришел к тебе с приветом», в «Серенаде» («Тихо вечер догорает...»), в «Еще весна — как будто неземной...», в «Летний вечер тих и ясен...»; а когда у Фета возникает противоположная последовательность, то она подается почти как загадка («Вечер»: «Прозвучало над ясной рекою...»). Эти глубинные последовательности, опирающиеся на всю поэтическую систему автора и поэтическую культуру эпохи, разрушаются в минаевском варианте. Поверхностной связи у Минаева больше, глубинной — меньше.

У Минаева природа — засыпающая, застывающая; у Фета — оживающая и живущая сквозь видимый сон и покой. У Минаева жизнь сосредоточена в начальном «я» и затем постепенно ослабевает, выдыхается, распространяясь в природу; у Фета жизнь растворена в природе и из нее сосредоточивается, как бы кристаллизуется в поэтическом «я». Эта живость, активность, «блеск и сила» природы, в которую вписывает-

ся человеческое «я», — одна из самых постоянных черт идейного мира Фета. Ее присутствие в фетовском варианте и отсутствие в минаевском — тоже признак, заставляющий ощущать первый текст как характерно фетовский, а второй — как доброкачественно-нейтральный и безликий. Так самые глубокие основы поэтического мировоззрения тоже оказываются затронуты таким внешним экспериментом, как пародическое переписывание стихотворения от конца к началу.

Текст, допускающий чтение (одинаковое или различное) от начала к концу и от конца к началу, называется в поэтике «палиндромон». Чаще всего под этим имеются в виду палиндромоны буквенные («я иду с мечем, судия»); известны палиндромоны словесные («анациклические стихи» Латинской антологии и др.); текст Фета—Минаева можно определить как палиндромон стиховой, строчный. В европейской поэзии, как известно, палиндромоны буквенные и словесные существовали только на правах курьезов (даже хлебниковский «Разин» с его историко-философским осмыслением), тогда как в китайской, например, где от порядка иероглифов зависит смысл слов и предложений, они получили вполне серьезную разработку (см. статью В. М. Алексеева «Китайский палиндромон в его научно-педагогическом использовании» [Алексеев 1978]). Для европейской поэзии, по-видимому, этому могут соответствовать лишь палиндромоны на уровне фраз или (как у Фета и Минаева) стихотворных строк; может быть, интересным материалом для обследования здесь могли бы оказаться средневековые французские кокаланы (coque-à-l'ânes). Как бы то ни было, теоретический интерес подобных обследований не мал. Литературное произведение представляет собой не сумму, а структуру элементов; в этой структуре от перестановки слагаемых сумма меняется, и часто очень заметно. Вот такой перестановкой слагаемых, меняющей сумму, и следует считать эксперимент, проделанный Минаевым над стихотворением Фета.

«КОГДА ВОЛНУЕТСЯ ЖЕЛТЕЮЩАЯ НИВА...»
Лермонтов и Ламартин

Б. М. Эйхенбаум, давший в своей «Мелодике стиха» (1922) образцовый синтактико-интонационный анализ лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», начинает рассказ о нем следующим образом:

> «Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода... У Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:
>
> *Когда* волнуется желтеющая нива,
> И свежий лес шумит при звуке ветерка,
> И прячется в саду малиновая слива
> Под тенью сладостной зеленого листка;
>
> *Когда*, росой обрызганный душистой,
> Румяным вечером иль в утра час златой
> Из-под куста мне ландыш серебристый
> Приветливо кивает головой;
>
> *Когда* студеный ключ играет по оврагу
> И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
> Лепечет мне таинственную сагу
> Про мирный край, откуда мчится он, —
>
> *Тогда* смиряется души мой тревога,
> *Тогда* расходятся морщины на челе, —
> И счастье я могу постигнуть на земле,
> И в небесах я вижу Бога.
>
> Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза «когда». Это подтверждено и ответными «тогда» в кадансе. Синтаксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временно́е значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой, — в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется нам искусственной, а во-вторых, она (даже если признавать ее реальностью) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временно́й формой. Жел-

теющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студеный ключ — все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временны́м построением периода. Если бы не синтаксическая форма — мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем «когда», не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему, — отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении: интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован» [Эйхенбаум 1969].

И далее — констатация того факта, что ритмико-интонационная градация в стихотворении тем не менее безупречна; стало быть, именно на ней, а не на смысловой градации держится стихотворение; и затем — десять страниц блистательного анализа, показывающего, в чем именно эта ритмико-интонационная градация выражается.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении этого вступления, — некоторый пафос, свойственный ранним годам русского формализма, когда господствовало желание подчеркнуть, что не смысл определяет звук, а звук определяет смысл в поэтической речи, — пафос, быстро оставленный и уступивший место более тонкому анализу соотношения «формы» и «содержания». Перечитывая Эйхенбаума сейчас, через восемьдесят лет, хочется внести коррективы в его анализ именно в этом плане: хочется (рискуя открыть Америки, давно открытые гимназическими учебниками, писавшими о «теме общения с природой») показать, что о смысловой градации в лермонтовском стихотворении никак нельзя сказать, будто она «слишком слабо проявлена» и «загромождена» посторонними деталями. Напротив, она построена так же четко и обнаженно, как и градация ритмико-синтаксическая. Именно об этом и пойдет речь в настоящей заметке; вопросы синтаксиса и интонации здесь затрагиваться почти не будут, потому что в этой области к исчерпывающему анализу Б. Эйхенбаума нам добавить нечего.

И второе, на что мы обращаем внимание в процитированных словах Б. Эйхенбаума, — это брошенное мимоходом проницательное замечание: «Кажется, что стихотворение написано на заданную схему...». Думается, что для такого замечания имеются основания, хотя, быть может, и не совсем те, которые имел в виду Эйхенбаум. Нам кажется, что можно не только выделить «заданную схему» этого стихотворения, но и указать ее возможный источник — стихотворение А. Ламартина «Крик души» из его сборника 1830 г. «Гармонии». До сих пор указаний на сходство этих стихотворений в научной литературе мы не обнаружили (да и вся тема «Лермонтов и Ламартин» разработана гораздо меньше, чем иные, аналогичные ей).

Вот текст Ламартина:

LE CRI DE L'AME

Quand le souffle divin qui flotte sur le monde
S'arrête suf mon âmc ouverte au moindre vent
Et la fait tout à coup frissonner comme une onde
Ou le cygne s'abat dans un cercle mouvant! —

Quand mon regard se plonge au rayonnant abîme
Où luisent ces trésors du riche firmament,
Ces perles de la nuit que son souffle ranime,
Des sentiers du Seigneur innombrable ornement! —

Quand d'un ciel de printemps l'aurore qui ruisselle,
Se brise et rejaillit en gerbes de chaleur,
Que chaque atome d'air roule son étincelle,
Et que tout sous mes pas devient lumière ou fleur! —

Quand tout chante ou gazouille ou roucoule ou bourdonne,
Que l'immortalité tout semble se nourrir,
Et que l'homme ébloui de cet air qui rayonne,
Croit qu'un jour si vivant ne pourra plus mourir! —

Quand je roule en mon sein mille pensers sublimes,
Et que mon faible esprit ne pouvant les porter
S'arrête en frissonnant sur les derniers abîmes
Et, faute d'un appui, va s'y précipiter! —

Quand dans le ciel d'amour ou mon âme est ravie;
Je presse sur mon coeur un fantôme adoré,
Et que je cherche en vain des paroles de vie
Pour l'embasser du feu dont je suis dévoré! —

Quand je sens qu'un soupir de mon âme oppressée
Pourrait créer un monde en son brûlant essor,
Que ma vie userait le temps, que ma pensée
En ramplissant le ciel déborderait encor! —

Jéhova! Jéhova! ton nom seul me soulage!
Il est le soul écho qui réponde à mon coeur!
Ou plutôt ces élans, ces transports sans langage,
Sont eux-même un écho de ta propre grandeur!

Tu ne dors pas souvent dans mon sein, nom sublime!
Tu ne dors pas souvent sur mes lèvres de feu:
Mais chaque impression t'y trouve et t'y ranime.
Et le cri de mon âme est toujours toi, mon Dieu!

(Harmonies poetiques et religieuses, livre III, h. 3)

Подстрочный перевод:

Когда божественное дыхание, овевающее мир,
Касается души моей, открытой малейшему ветерку,
И мгновенно зыблет ее, как влагу,
На которую лебедь опускается, кружась, —

Когда взгляд мой погружается в сияющую бездну,
Где блещут бесценные сокровища тверди,
Эти перлы ночи, живимые ее дыханьем,
Несчетные украшения путей Божества, —

Когда заря, стекая с весеннего неба,
Дробится и брызжется жаркими лучами,
И каждая частица воздуха катится искоркой,
И под каждым моим шагом вспыхивает свет или цветок, —

Когда все поет, щебечет, воркует, жужжит,
И кажется, что все напоено бессмертьем,
И человек, ослепленный этим сияющим воздухом,
Верит, что день такой жизни никогда не умрет, —

Когда я ощущаю в груди моей тысячи высоких помыслов,
И слабый мой дух, не в силах их перенесть,
Останавляется, дрожа, перед последнею бездной
И, без опоры под ногой, готов низринуться в нее, —

Когда в небе любви, куда воспаряет душа моя,
Я прижимаю к сердцу обожаемое виденье,
И тщетно ищу живых слов,
Чтобы объять ее огнем, сожигающим меня, —

Когда я чувствую, что вздох моей стесненной души
Мог бы сотворить целый мир в пламенном своем порыве,
Что жизнь моя преодолела бы время, что мысль моя
Затопила бы небо и перелилась через край, —

— Иегова! Иегова! твое имя одно мне опора!
Твое имя одно мне отклик на голос сердца!
Или нет: этот мой порыв, этот восторг без слов
Сами лишь отголосок твоего величия, Боже!

Ты не часто покоишься в груди моей, высокое имя,
Ты не часто покоишься на огненных моих устах,
Но каждое впечатление мира находит тебя и оживляет тебя,
И крик моей души — это всегда лишь ты, о мой Бог!

Сопоставления отдельных лермонтовских стихотворений и их западноевропейских образцов делались неоднократно. В данном случае интерес сопоставления в том, что приходится сопоставлять не образы и

мотивы, а композиционную схему стихотворения — схему, которую можно кратко выразить формулой: «Когда... — когда... — когда, — тогда: бог». Что эта схема в обоих стихотворениях одинакова, очевидно. Но достаточно ли этого, чтобы утверждать, будто именно это стихотворение Лермонтову внушено именно этим стихотворением Ламартина? Настаивать трудно. Очень может быть, здесь действовала какая-то более давняя традиция духовной поэзии, специальным изучением которой мы не занимались. Во всяком случае, популярность Ламартина в России именно в 20—30-е годы XIX в. была очень велика, стихотворения его были заведомо известны и Лермонтову, и читателям Лермонтова, и поэтому сопоставление «Крика души» со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...» интересно не только «с точки зрения вечности», но и с точки зрения истории литературы.

Две особенности лермонтовской поэтики могут быть проиллюстрированы этим сравнением; обе они давно отмечены исследователями. Первая особенность — стремление опираться на уже разработанный литературный материал, концентрируя его в сентенции и формулы, пригодные для самых разных стихотворений (типа «Так храм оставленный — все храм. Кумир поверженный — все бог!»; источником этой сентенции, как известно, является Шатобриан). Вторая особенность, наиболее характерная для позднего Лермонтова, — избегание отвлеченной пышности и стремление к скромности и конкретности образов (классический пример — «Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Для нас важнее первая из этих особенностей — мы увидим, как Лермонтов концентрирует и проясняет в своих сентенциях содержание используемого литературного материала и как в своей композиции он концентрирует и проясняет структурные особенности используемого материала.

Стихотворение Ламартина состоит из девяти строф, сгруппированных по схеме 1 + (2 + 1) + (2 + 1) + 2. Первая строфа — вступительная: «Когда божественное дыхание, овевающее мир, касается души моей...». Здесь сразу введены все три основных элемента стихотворения: «бог», «мир» и «моя душа». Из остальных строф эта единственная выделена сравнением «как». Следующее трехстрофие как бы раскрывает понятие «мир»: «небо», «заря, стекающая с неба» и, наконец, поющая и щебечущая «земля» — последовательное движение сверху вниз. Следующее трехстрофие таким же образом раскрывает понятие «душа»: «мысли», готовые низринуться в последнюю бездну, «чувства», воспаряющие в небо любви, и «жизнь и мысль», переливающиеся через край, — сперва движение сверху вниз, потом снизу вверх и, далее, из центра во все стороны. В обоих центральных трехстрофиях последние строфы выделены: в первом — безличностью подлежащих «все» и «человек»; во втором — гиперболичностью образов «вздохом сотворить мир», «мыслью переполнить небо через край»; в обоих — подхватывающей друг друга идеей «побеждаю время» и «победив время, побеждаю простран-

ство». Все семь строф объединены анафорой «когда...», этим они отделяются от двух строф заключения; кроме того, синтаксис семи строф начальной части сложнее и прихотливее, чем синтаксис двух строф заключительной части (начало построено на подчинительных предложениях, конец — на сочинительных предложениях). Заключение начинается кульминационным возгласом «Иегова! Иегова! твое имя...» и дальше построено симметрично: первые две строки каждой строфы обращены к имени божьему, последние две строки — к самому богу; словом «Бог» заканчивается стихотворение. Обратим, однако, внимание, что переломом, кульминацией служит не образ бога, а образ божьего имени: мысль о боге присутствует, как мы видели, с самого начала стихотворения, первая же строфа начинается с «божественного дыхания», во второй появляются «пути Господа Бога», и затем по всем строфам проходят вспомогательные образы сияния, света, лучей, бессмертия, бездны, небес, пламени и, наконец, сотворения мира — все атрибуты образа бога; после этого действительно остается лишь назвать его по имени, имя это своим экзотическим звучанием образует кульминацию, а затем наступает разрешение напряжения и конец.

Во что превращается эта схема у Лермонтова?

Во-первых, исчезает весь арсенал вспомогательных образов, сравнений, приложений — все, что создавало ламартиновский пафос. Во-вторых, исчезает все то звено ламартиновского плана, в котором раскрывалось понятие «душа», — оно требует слишком отвлеченных образов, а Лермонтов в этом стихотворении хочет быть конкретен и прост. В-третьих, соответственно конкретизируются образы «мира»: вместо «цветок» Лермонтов говорит «ландыш», вместо «все» перечисляет ниву, лес и сад. Поэтому главным для Лермонтова становится композиционная организация этих образов «мира»: их нужно выстроить так, чтобы они сами подводили и к понятию «душа», и к понятию «бог».

Стихотворение Лермонтова — это четыре строфы, из них первые три начинаются «когда... когда... когда...», а заключительная — «тогда»; синтаксическая схема обнажена до предела. Оставим пока в стороне заключительную строфу и посмотрим на последовательность первых трех. Ее можно рассматривать по крайней мере в пяти различных аспектах.

Прежде всего — последовательность действий. Сказуемые первой строфы: «нива волнуется», «лес шумит», «слива прячется». Уже здесь начинается, так сказать, одушевление неодушевленных предметов, но пока еще очень осторожное: «волнуется» можно сказать и об одушевленном и о неодушевленном предмете, а «прячется» — это не столько активное действие, сколько пассивное состояние. Сказуемое второй строфы — «ландыш... приветливо кивает головой»; это уже действие активное и эмоционально окрашенное, ландыш здесь одушевлен и очеловечен. Сказуемые третьей строфы: «ключ играет... и ...лепечет», это

высшая степень одушевленности, предмет из бессловесного становится наделенным речью, внимание читателя переносится с предмета на содержание его речи — мы достигли кульминации: понятие «душа» нам уже внушено и путь к понятию «бога» открыт.

Далее — последовательность характеристик. Первая строфа вся держится на цветовых эпитетах: «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок»; два нецветовых эпитета — «свежий лес» и «сладостная тень» — занимают явно подчиненное положение (ибо тон задает первая строка с «желтеющей нивой»). Во второй строфе цветовых эпитетов столько же, но характер их иной: «румяный вечер», «утра час златой», «ландыш серебристый» — здесь это уже не столько цвет, сколько свет, предметы им не материализуются, а дематериализуются; нецветовой эпитет «душистая роса» по-прежнему второстепенен. В третьей строфе цветовые эпитеты отсутствуют вовсе, остается только нецветовой — «студеный ключ»: вместо зримого предмета перед нами лишь атмосфера, окружающая предмет; зато появляются новые эпитеты — такого свойства, какого раньше не было: «смутный сон», «таинственная сага», «мирный край». Так первоначальная ясность переходит в таинственную смутность, дематериализация завершена, кульминация достигнута.

Далее — последовательность точек зрения. В первой строфе все представлено объективно, со стороны: нива волнуется, лес шумит, слива прячется под листком — и дано это так, как будто всякий может наблюдать данные явления и удостовериться в них. Во второй строфе точка зрения уже субъективна: «Из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой»; посторонней проверке это явление, понятно, не поддается. В третьей строфе повторяется то же: ключ «лепечет мне таинственную сагу», и это подчеркивается предыдущей фразой — «погружая мысль в какой-то смутный сон» — и «смутный сон», и «таинственная сага» существуют только для души поэта (в отличие, например, от «свежего леса» и «сладостной тени» первой строфы, которые существовали для всех), опять душа исподволь выдвигается на первый план и занимает все поле нашего зрения, преломляя наш взгляд на мир поэта.

Далее — последовательность охвата времени. В первой строфе все, по-видимому, указывает на какой-то конкретный, определенный временной момент: естественно представлять, что это один и тот же порыв ветра волнует ниву, заставляет шуметь лес и позволяет сливе скользнуть под тень листка. Во второй строфе этого уже нет: мало того, что описываемый момент не совпадает с описанными перед этим (желтеющая нива и малиновая слива — это, вероятно, август, а ландыш — это весна; в этой несовместности укорял Лермонтова еще Глеб Успенский), вдобавок сам описываемый момент не фиксирован, а произволен — «Румяным вечером иль в утра час златой»; вечер и утро взяты, конечно, не случайно, как самые расплывчатые и переходные моменты суток. А третья строфа уже никаких временных указаний не содержит: «смут-

ный сон» выводит ее за пределы времени, переход от конкретности к неопределенности завершен.

Наконец — последовательность охвата пространства. В первой строфе пространство дано широко и многообразно: нива, лес, сад — как будто три взгляда в три стороны. Во второй строфе пространство резко сжимается, в поле зрения остаются крупным планом только куст и ландыш; притом сужение это происходит не скачком, а постепенно, как бы на глазах у читателя — фраза построена так, что подлежащее и сказуемое отодвинуты в самый конец; сперва дается атмосфера, наполняющая пространство вокруг предмета (аромат росы, оттенки зари), а потом уже центр пространства, сам предмет — ландыш. В третьей строфе этот прием уже не нужен, подлежащее «ключ» названо с самого начала; здесь происходит иное: пространство не сужается, а как бы прорывается, «ключ, играющий по оврагу», — это первая в стихотворении протяженность, первое движение (после стоячих нивы, леса, сада, куста и ландыша), и притом движение, уводящее внимание читателя за пределы очерченного поля зрения, — ключ лепечет «про мирный край, откуда мчится он». Так и здесь совершается выход за пределы конкретности материального мира; этот выход становится кульминацией стихотворения, переходом от «когда...» к «...тогда».

Кульминация стихотворения любопытна тем, что семантический и лексический моменты в ней не совпадают. Семантическая кульминация — это, конечно, слово «сон» (подготовленное словом «мысль»): именно оно переводит мир стихотворения из реального плана в идеальный, просветленный, проникнутый божественной гармонией. Лексическая же кульминация — это, конечно, слово «сага»: в долермонтовской поэзии оно неупотребительно или почти неупотребительно, в академический словарь попадает только в 1847 г., в стихотворении звучит очень резким экзотизмом (ср. «Иегова!..» у Ламартина) и хорошо фиксирует точку перелома от «когда...» к «...тогда».

Переходим к заключительному четверостишию. В трех первых перед нами раскрывалось, постепенно одушевляясь, понятие «мир»; в заключительном четверостишии оно вытесняется двумя другими основными понятиями нашего стихотворения, одинаково связанными с понятием «мир», но взаимно противопоставленными друг другу: понятием «я» и понятием «бог».

Понятие «я» в большей степени подготовлено предшествующим построением стихотворения, поэтому оно и появляется первым. Безликое «мне» уже появилось во второй и третьей строфах, но оно не имело там никакой характеристики, лишь пассивно воспринимало впечатления мира. Теперь заключительная строфа начинается словами: «Тогда смиряется души моей тревога» — в первый и единственный раз названа «душа», в первый и единственный раз названа «тревога», и эта эмоциональная установка разом ретроспективно окрашивает все содержание предыдущих строф — начиная от двусмысленного «волнуется» в

первой строке (в литературном языке 20—30-х годов XIX в. в отличие от современного прямое значение слова «волноваться» было употребительнее, чем метафорическое, поэтому при первом чтении слова «волнуется желтеющая нива» заведомо воспринимались еще без эмоциональных обертонов) и кончая «мирным краем» в последней строке, непосредственно подготовляющим слова о смиряющейся тревоге души.

Понятие «бог» требует более постепенного перехода. Мы видели, что три первые строфы были построены по четко организованному плану: от неодушевленности — к одушевленности, от сторонней ясности — к внутренней смутности, от объективности — к субъективности, от пространственной и временно́й конкретности — к внепространственности и вневременности. Это был путь извне внутрь — из материального мира в духовный мир. Заключительное четверостишие содержит обратное движение — от души к мирозданию, но уже просветленному и одухотворенному. Четыре стиха его — четыре этапа этого движения: «Тогда смиряется души моей тревога» — внутренний мир человека; «Тогда расходятся морщины на челе» — внешний облик человека; «И счастье я могу постигнуть на земле» — ближний мир, окружающий человека; «И в небесах я вижу Бога» — дальний мир, замыкающий мироздание; внимание поэта движется как бы расходящимися кругами. Вся начальная часть — «когда...» — была направлена вглубь, в одну точку, вся заключительная часть — «...тогда» — направлена вширь, в пространство. Основной порог на этом переходе — от человека к окружающему миру — приходится на середину строфы; он отмечен, во-первых, стилистически — сменой анафоры («тогда... тогда...» — «и... и...») — и, во-вторых, семантически — в предыдущей части строфы действия негативны, происходит как бы снятие дурного, живущего в человеке («тревоги») — «смиряется тревога», «расходятся морщины», а в последующей части строфы действия позитивны, происходит как бы утверждение хорошего, живущего в мироздании («счастье») — «могу постигнуть счастье», «вижу Бога». Словом «Бог», как и у Ламартина, заканчивается стихотворение.

Метрика стихотворения до некоторой степени служит аккомпанементом к его композиционному строю. Первая строфа, самая «неодушевленная» и «вещественная», — сплошной шестистопный ямб, заставляющий предполагать, что и все стихотворение будет написано этим строгим размером. Вторая и третья строфы сбивают это ожидание — они написаны свободным чередованием шестистопного и пятистопного ямба, усиление метрической зыбкости совпадает с усилением образной зыбкости. Заключительная строфа возвращается к начальному шестистопному ямбу с двумя лишь важными отличиями: во-первых, последняя строка, о боге, укорочена (четырехстопный ямб — единственный раз во всем стихотворении); во-вторых, рифмовка здесь (тоже единственный раз) не перекрестная, а охватная: и то и другое подчеркивает концовку.

Таким образом, композиционное равновесие лермонтовского стихотворения идеально: в части «когда...» три ступени, по которым мы словно уходим из мира внешнего и углубляемся в мир внутренний (ступени длинные, по строфе каждая); в части «...тогда» тоже три ступени, по которым мы словно возвращаемся из мира внутреннего в мир внешний (ступени короткие, по строке каждая), и за ними четвертая ступень — с богом в небе. Заключительная строка «И в небесах я вижу Бога» сталкивает понятия «я» и «бог» — оба полюса, между которыми лежит то понятие «мир», с которого начиналось стихотворение.

Эта выверенность композиции не может быть случайна: очевидно, именно мотивировка последовательности «когда... когда... когда... тогда: бог» была главным предметом заботы Лермонтова. Это и позволяет допустить, что его отталкивание от Ламартина было сознательным. Заполнение схемы у Ламартина должно было показаться Лермонтову слишком перегруженным, а перелом «божественность в мире — божественность в душе — божественность в божьем имени» — слишком слабым; и он освобождает схему от всего лишнего, а перелом делает четче и яснее: «мир — я и бог». Это такая же концентрация сути, какой были лермонтовские сентенции типа «Так храм оставленный — все храм», только не на идейном, а на композиционном уровне.

Любопытно, что в творчестве Лермонтова есть и обратный пример — случай, где он не обнажает композиционную схему оригинала, а наоборот, загружает ее новыми и новыми образами. Это «Ветка Палестины», написанная, как давно отмечалось, по схеме пушкинского стихотворения «Цветок засохший, безуханный...». Какими средствами здесь пользуется Лермонтов и как соотносятся эти два приема в его поэтике — вопрос слишком сложный, и здесь его касаться не приходится.

P. S. *Ламартина я знаю очень плохо, и это его стихотворение нашел случайно. Я просматривал французскую хрестоматию по стилистике, где разбиралось около сотни стилей, стихотворных и прозаических, каждый со своим эпитетом, и как образец одного из них приводилось это стихотворение. Не помню, какое было придумано название стиля, — во всяком случае, к Лермонтову оно никак не подошло бы. Если бы за этот предмет взялся специалист по европейской поэзии, он, вероятно, нашел бы много аналогичных случаев. Поисками словесных «подтекстов» для отдельных строк и строф Пушкина и Лермонтова в западной литературе занимались очень много, поисками структурных «подтекстов», композиционных и стилистических — очень мало (несмотря на такой замечательный образец, как «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунского). Можно надеяться, что здесь все еще впереди.*

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА И «СТИХОТВОРЕНИЕ» М. ШАГИНЯН

Ранние произведения Мариэтты Шагинян — как в стихах, так и в прозе — мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. Здесь возможны самые неожиданные открытия. (Например, хрестоматийный когда-то рассказ «Агитвагон» оказался источником имени «Василия Теркина» Твардовского, о котором было столько домыслов и споров: «Васька Тертый говорит: Что такое колорит? Это, брат, такое дело — Слева красно, справа бело...») Мы хотим обратить внимание на одну ее раннюю работу по филологическому анализу, замаскированную под рассказ.

Рассказ называется «Стихотворение», впервые был напечатан в газете «Речь» 20 декабря 1915 г. и посвящен С. В. Рахманинову. Он входил во все три собрания сочинений Шагинян. В нем рассказывается, как девочка Руся с отцом разбирали «ужасно трудный урок», заданный в школе: стихотворение Пушкина, в котором нужно найти идею. Текст стихотворения (1827) таков:

В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера.
Стройные сосны кругом склонились ветвями и тенью.
Вход в нее заслонен, сквозь ветви, блестящим в извивах,
Плющем, любовником скал и расселин. Звонкой дугою
С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло,
Резвый ручей...
Тихо по роще густой, веселя ее, он виется
Сладким журчаньем.

Выпишем разбор этого стихотворения полностью, опустив лишь разговорные отступления и ремарки («Петр Петрович улыбнулся умненькой своей дочке...»).

«... Сперва выступает пещера. Что она делает? Она таится... Значит, она неподвижна. Мы ее установим в центре. Что там еще? Сосны. Они что делают?.. „Склонились ветвями и тенью“... Сосны тоже спокойны, но они уже выказывают некоторое действие, не для себя только, а по отношению к пещере: они склонились вокруг нее... Теперь на сцену выходит третий герой, плющ. Он уже некоторым образом самостоятелен. Он не только склоняется, а прямо-таки заслоняет пещеру... А почему „сквозь ветви, блестящим в извивах“? Да ведь сосны-то на переднем плане, а плющ обвивается вокруг самой пещеры. Где есть промежуток меж ветками, там он и просвечивает... Пещера не может

никуда ни сдвинуться, ни шевельнуться; сосны могут шевелиться, но только верхушками и чуть-чуть; а плющ уже сам может ползать усиками, — куда растет, туда и ползет... Движения все прибавляется... Кто у нас четвертое действующее лицо? Ручей: „звонкой дугою с камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, резвый ручей... Тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем". Этот уж прямо выскакивает на нас.

...А зачем сперва написано „звонкой дугой", а потом „тихо по роще густой"? Одно другому противоречит. Разве можно зараз и звонко и тихо?.. А дело-то просто. Откуда к нам сбегает ручей? По Пушкину выходит, что сверху. „Звонкой дугою с камня на камень сбегает" — если б это по ровному месту, так для чего ему сбегать с камня на камень?.. Тогда он бежал бы не с камня на камень, а по камешкам... Ручей так сильно с высоты бросился, что пробил себе сам глубокое русло... Теперь: ... звон был, когда он струйками сбегал сверху. Но вот он прибегает вниз, и звон прекращается: „тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем"... „Её — виё" — как будто ручеек течет по ровному месту зигзагами, — в виде восьмерки или завертушки.

...А идея?.. Вернемся для начала к четырем главным персонам... Во-первых, пещера: она неподвижна и таится. Во-вторых, сосны: они склонились кругом пещеры. В-третьих, плющ: он обвился снаружи пещеры и заслоняет ее. В-четвертых, ручей: он сперва звонко сбегает сверху, а потом разливается по всей роще и успокаивается... В действиях наших героев открывается связь... А найдем связь, найдем и целое. Пещера же — в ней-то, может быть, наша идея и зарыта... Потому что всех остальных мы видим и знаем, что они делают. А про пещеру ничего не знаем, кроме того, что она *таится*... Почему ручью нельзя таиться? Потому что он должен выбежать! А сосны должны расти! А плющ должен обвиваться... Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится; цель сосен и плюща — вырасти, оттого они и разворачиваются. Если мы развернем пещеру, это будет уже не пещера, а плоскость; если мы свернем сосны и плющ, мы их лишим жизни... У них не одинаковая жизненная задача: сила одного в сворачиванье, сила другого в разворачиванье... Тогда зачем же Пушкин их вместе посадил?.. Значит, они друг другу необходимы.

...А ручей? По-моему, пещера — это глубина, сосны и плющ — это снаружи, а ручей — это жизнь, и в нем-то и зарыта идея!.. Откуда ручей сбегает? Сверху. Сверху-то сверху, но и из глубины, потому что мы не видим, откуда. И он устремляется изо всех сил *кнаружи*. Он долбит, долбит и пробивает себе *глубокое* русло... И, „пробив глубокое русло, тихо по роще густой, веселя ее, он виется"... Ты хочешь сказать, он опять создает глубину, свою глубину, и в этом заключается цель жизни?.. Нет, не то: ...он связывает и «внутри» и «снаружи». — Пещера таится, сосны вылезают, а ручей сразу и то и другое, он и вылезает и вместе с тем роет себе глубину... Вот видишь, мой друг, три ясных образа, да еще идея о жизни в придачу. Довольно с тебя?»

Этот рассказ Шагинян интересен как хороший образец занятия по поэтике, небезразличный и для современных преподавателей. Мы уже говорили о таких занятиях во вступительной статье — по поводу пушкинского «Снова тучи надо мною...». В стихах интроспективных часто бывает затруднительно выявить тему (из-под эмоции), в стихах описательных — идею (это — «завязка» рассказа Шагинян).

Самым трудным для освоения обычно оказывается уровень образов и мотивов: «что можно сказать о соснах, плюще и ручье, ведь они в стихах такие же, как в действительности?» Наблюдения над уровнем образов (пещера, сосны, ручей...) и мотивов (пещера таится, сосны склоняются, ручей сбегает и вьется...) и над тем, как от этого уровня совершается переход к уровню идей, — это и составляет предмет разговора папы с дочкой в рассказе Шагинян.

Что можно было бы добавить к их наблюдениям, продолжая этот разбор на других уровнях?

На уровне лексики и семантики прежде всего бросается в глаза яркое олицетворение: «плющем, любовником скал и расселин». Оно побуждает нас посмотреть, нет ли где других таких эмоциональных одушевлений. Видим: тут же рядом, в середине — «резвый ручей»: эпитет «резвый», хоть и стершийся, прилагается обычно к живым существам. Больше одушевлений нет, но эмоциональность есть: в начале стихотворения сказано «в роще... *любезной* ловцам», в конце — «ручей... по роще... *веселя* ее... вьется сладким журчаньем». Таким образом, в середине отрывка — живые герои нашей сцены, плющ и ручей, наделенные светлыми, положительными качествами, любовью и резвостью, а по краям они заражают этими положительными эмоциями окрестности, на сцене не представленные, — рощу и ловцов. На том же уровне семантики следовало бы отметить гендиадис «ветвями и тенью» в значении «тенью от ветвей»; к этим словам нам еще придется вернуться.

На уровне синтаксиса в стихотворном тексте самое заметное — это анжамбманы, несовпадения синтаксических и межстиховых пауз. В первых двух стихах отрывка — никаких анжамбманов, точки в конце строчки. В следующих появляются и нарастают анжамбманы: сперва «блестящим в извивах / Плющем», потом «Звонкой дугою / С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, / Резвый ручей» — самая напряженная фраза и самая длинная, раскинувшаяся на три стиха, с двумя анжамбманами; по содержанию она совпадает с самым динамичным местом стихотворения — с появлением ручья. И наконец, в последней строке — «тихо... он вьется / Сладким журчаньем» — перенос ослабленный, без ощущения обрыва, фраза могла бы кончиться на «он вьется», но продолжается дальше. Таким образом, ритмико-синтаксической напряженностью выделена середина стихотворения о плюще и ручье.

Но кроме ритмико-синтаксической напряженности есть и просто синтаксическая: соблюдение или несоблюдение естественного в русском языке порядка слов «подлежащее — сказуемое — второстепенные члены». В первом же нашем предложении порядок слов — обратный: «В роще... таится — пещера» — пещера, главная героиня стихотворения, заставляет себя ждать на протяжении целой фразы. Во второй фразе порядок слов обычный, «сосны — склонились», и воспринимается без напряжения. В третьей напряжение есть, хоть и меньше, чем в начале: оттягивается не подлежащее, а второстепенный член, но оттягивается ощутимо: «вход в нее заслонен...» — чем? — ожидаемое дополнение «плющем...» оттянуто довольно далеко. В четвертой напряжение почти такое же сильное, как в начале: второстепенные члены, потом сказуемое, опять второстепенные члены и, наконец, подлежащее: «дугою... сбегает, пробив... русло... ручей». В последней фразе подлежащее и сказуемое расположены обычно, «он виется», однако самые последние слова, «сладким журчаньем», присоединены необычно и заставляют предполагать или сильную инверсию (вместо «он виется, веселя ее сладким журчаньем»), или резкую метонимию («он виется сладким журчаньем»).

На уровне стихотворного ритма обращает на себя внимание трактовка цезуры (мы увидим, что это было важно и для Пушкина при сочинении стихотворения). Цезура в гексаметре рассекает третью или четвертую стопу и отмечена тремя признаками, из которых ни один не абсолютный, но все желательные: это (а) мужской словораздел, (б) по возможности подчеркнутый стяжением и (в) сопровождаемый синтаксической паузой. В первых трех гексаметрах стихотворения цезура более четкая: на стопе IV, после «ловцам» (признаки а, б, в), на стопе III, после «кругом» (признаки а, б), на стопе III, после «заслонен» (признаки а, б, в). В следующих трех гексаметрах цезура более размытая: на стопе IV, после «расселин» (признаки б, в), на стопе III, после «сбегает» (признаки б, в), на стопе III, после «густой» (признаки а, в). Если бы перед нами был законченный текст, то это симметричное смещение цезур: стопы IV, III, III — IV, III, III — можно было бы считать не случайным; но так как текст незаконченный, с недописанными строчками, то от такого утверждения лучше воздержаться.

На уровне звукописи следует раздельно отметить созвучия согласных (аллитерации) и ударных гласных (ассонансы). Ассонансы явно сосредоточены в первых полустишиях строк: «Стройные сосны кругом...» и т. д., в пяти строках из восьми ударные гласные в первых полустишиях одинаковы (во вторых полустишиях — один только раз, «Звонкой дугою»): стих фонически строже организован в начале и свободнее к концу. Аллитерации тоже тяготеют к началу стиха и отчасти к середине. В первой же строке — «в рощах карийских», «любезных ловцам» — две пары слов скреплены аллитерациями, и на их фоне выделяется неаллитерированный конец стиха, «таится пещера», наши

главные слова. «Стройные сосны... склонились...» — опять начало и середина связаны аллитерацией, а конец, «ветвями и тенью», выделяется невыделенностью. В третьей строке аллитерация менее заметная, более рассредоточенная: «заслонен... сквозь ветви... в извивах». Затем — самая яркая, повторяется целый слог: «плющем, любовником»: мы видим, что самое фонически яркое и метафорически яркое место совпадают, Дальше аллитерации идут реже и отодвигаются от начала глубже внутрь стиха: «пробив глубокое», «резвый ручей» и «веселя её, он виётся» — это «её-виё» заметила, отвлекшись от уровня образов и мотивов, даже девочка у Шагинян.

Что касается самого уровня образов и мотивов, то и здесь можно отметить некоторые подробности, оставленные без внимания героями Шагинян. А именно: можно заметить, как меняется по ходу стихотворения пространственный рисунок: сосны — прямые и наклоненные, плющ — в извивах, ручей — дугой, а потом тоже в извивах, «виется». Пещера для нас — как бы взгляд в центр картины, сосны — взгляд вверх, извивы плюща — взгляд вширь, но недалеко, лишь вокруг входа; дуга ручья — взгляд вниз, куда он падает и пробивает глубокое русло, и наконец, опять взгляд вширь, но уже подальше, по всей «роще густой». При этом можно заметить и то, как меняется чувственная окраска образов от глубины сцены к периферии: пещера прикрыта тенью, у входа в нее — плющ, «блестящий в извивах», а выбегающий из пещеры ручей — звонкий; перед нами последовательность «тень — блеск — звон», переход от зрительных образов к слуховым (характерный для образного строя всей новоевропейской лирики, а романтической — в особенности).

Завершив этот разбор, начатый в рассказе Шагинян, посмотрим любое современное издание Пушкина (начиная с шеститомника «Красной нивы»), и мы найдем в нем текст, заметно отличающийся от исследованного нами. Вот он:

В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извивах
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, виется
Вдаль по роще густой, веселя ее сладким журчаньем.

Это текст большого академического издания, т. III, с. 76; здесь же приложено факсимиле рукописи, а в разделе вариантов представлена (на трех страницах, 614—617) реконструкция работы Пушкина над этим отрывком — 29 стадий формирования этого «окончательного» текста. На самом деле, текст этот, конечно, не окончательный: в нем остается, например, невозможная для Пушкина конструкция с двумя творительными падежами «тенью вход ее заслонен... плющем». По факсимиле

видно, что главная задача текстологов заключалась в том, чтобы среди множества зачеркнутых слов и словосочетаний найти незачеркнутые и по возможности уложить их в ритмическую схему гексаметра. Текстологи большого академического издания выполнили эту задачу образцово — не в пример лучше, чем их дореволюционные предшественники.

Можно указать лишь на одну неточность. Автограф Пушкина начинается двумя строками ритмической схемы:

—∪/∪∪—/∪∪— таится пещера
—∪∪/[∪∪—/∪∪—/]

По факсимиле видно: Пушкин начал писать нижнюю строчку схемы, сбился, зачеркнул конец написанного и сверху над ним написал исправление; читать следует сперва начало нижней строчки, а затем всю верхнюю строчку до конца. В «вариантах» же предлагается верхнюю строчку читать независимо от нижней, и этим Пушкину приписывается противоестественный пятистопный гексаметр. Ошибка, которую Пушкин хотел поправить в своей схеме, заключалась в том, что между первыми двумя ударными слогами у него оказалось четыре безударных слога (вместо двух или одного); справиться с нею он не смог, даже после исправления между вторым и третьим ударными слогами остаются три безударных слога. Психологическую причину этой ошибки помогают понять вертикальные черточки, которыми Пушкин отмечает словоразделы (там, где в его сознании уже наметились слова) или стопоразделы (там, где в сознании только чистый ритм). Гексаметр, как известно, состоит из двух полустиший, разделенных цезурой (желательно — мужской): в первом полустишии ритм нисходящий («дактило-хореический»), во втором — восходящий («ямбо-анапестический»). По-видимому, первым в сознании Пушкина обрисовался конец стиха, ключевые слова «таится пещера», а затем начали обрисовываться ритмические очертания начальных слов. В эту минуту он и берется за перо, пишет схему первой, бесспорной стопы — дактиля, а затем спешит перейти к схеме анапестических стоп, которые должны подвести к словам «таится пещера». Тем временем для него проясняются ритмические очертания первых двух слов (будущих «в роще карийской»: дактиль и хорей), они не укладываются в начертываемую схему, он зачеркивает анапесты, надписывает над ними хорей, но вслед за этим опять торопится перейти к анапестам. Доведя строку до конца, до слов «таится пещера» со знаками над ними, он уже представляет себе словесное заполнение всей строки, пишет: «В роще карийской, любезной [сынам и] ловцам...» — и начинаются 29 этапов работы над семью строчками, прослеживаемые академическим изданием.

В чем отличия новоустановленного текста от прежнего и каких коррективов нашего разбора требуют они? «В роще карийской» вместо множественного числа — единственное: исходный охват пространства

суживается, переход от общего плана рощ / рощи к крупному плану пещеры становится легче. «Ветвями, и тенью» — запятая (в автографе!) разбивает предположенный нами гендиадис, но порождает отмеченную выше синтаксическую нескладность «тенью вход ее заслонен... плющем». «На воле бродящим» — с исчезновением очитки «блестящим» исчезает намеченная нами последовательность «тень — блеск — звон», зато плющ приобретает еще больше метафорической одушевленности. Напротив, ручей в новом тексте менее одушевлен, чем в старом, — глагол «сбегает» заменен более спокойным «струится». Слова «С камня на камень» и «звонкой дугой» поменялись местами: переход от скал и расселин к ручью стал плавнее. Слова «пробив глубокое русло» и «веселя ее» тоже поменяли место; а слово «вдаль», которого раньше не было, усиливает впечатление расширяющегося пространства к концу отрывка. Цезуры во второй половине отрывка стали менее размытыми (благодаря строке «Звонкой струится дугой...»). Наоборот, контраст между обилием ассонансов в первых полустишиях и скудостью во вторых стал теперь слабее: из первых полустиший ассонированы три (в стихах 2, 3 и 6), из вторых — два (в стихах 4 и 7). С исчезновением слов «сквозь ветви» разрушилась аллитерация в стихе 3; с изменением последних двух стихов разрушилась аллитерация «её-виё», но появилась новая, хоть и менее яркая, «веселя — сладким».

Самое же главное — появление слов «пещерное дно затопляет» (Пушкиным они были зачеркнуты, но потом восстановлены; дореволюционные публикаторы, этого восстановления не заметили). Они решительно меняют нашу точку зрения — как бы вводят нас в пещеру, и пещера перестает быть для нас тайной. Последовательность раскрытия пространства теперь такова. Мы движемся от широкой Рощи к узкой Пещере, сперва вступаем под тень высоких Сосен (взгляд вверх), потом — к входу в Плюще; когда плющ назван «на воле бродящим», то при этих словах мы перед спуском в пещеру как бы оглядываемся «на волю» (взгляд назад). Вход в пещеру — самый узкий охват пространства; это подчеркнуто соседствующим словом «расселин». Затем поле зрения вновь начинает расширяться: охватывает широкое Пещерное Дно, затем глубокое Русло (взгляд вниз) и по нему выходит на простор рощи. Таким образом, пещера не незрима и не безмолвна: в ней можно увидеть затопленное пещерное дно и услышать звонкие струи. Пещера перестает быть закрытой («Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится») — ручей пронизывает ее насквозь, входя в нее «с камня на камень» и выходя через «глубокое русло». Она не замыкает тайной наше поле зрения: из «героини» стихотворения она становится проходной фигурой в нем. Пушкинский текст начинает восприниматься не как законченное стихотворение о таинственной пещере (а именно так оно было предложено девочке учителем в 1915 декадентском году), а

как начальный отрывок большого недописанного стихотворения (каковым он, несомненно, и является).

О чем должно было быть это стихотворение, почему Пушкин начал писать об этой пещере? Здесь нам приходится выйти из рамок внутритекстового анализа. В существующих комментариях нам не удалось найти ответа, между тем он напрашивается сам собою: малоазийская Кария бедна материалом античных мифов. Речь может идти только о пещере в карийской горе Латм, обиталище Эндимиона — вечно спящего любовника богини Дианы. Это — напрашивающаяся тема для статичной идиллической картины в духе неоклассицизма А. Шенье; вспомним, что единственное до 1827 г. обращение Пушкина к гексаметру, «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий», было переводом из Шенье. Обычно в рассказах об Эндимионе (и в изображениях) фигурирует ночь и Диана-Луна; у Пушкина же, по-видимому, — день и Диана-охотница. Но угадать его замысел точнее вряд ли возможно.

«ЕВГЕНИИ ОНЕГИН» И «ДОМИК В КОЛОМНЕ»*
Пародия и самопародия у Пушкина

Двум совокупно идущим один пред другим вымышляет,
Что для успеха полезно...

«Илиада» Гомера, переведенная Н. Гнедичем, ч. 1. Спб., 1829, с. 279—280

...Много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

«Домик в Коломне», XI

Всем известно, какому переосмыслению подвергалось у Ю. Тынянова слово «пародия», из второстепенного термина сделавшись едва ли не ключевым понятием в его взгляде на динамику литературы: пародия — это всякое вычленение отдельного приема из его функциональной системы и перенос его в другую систему. В таком расширительном значении будут употребляться слова «пародия» и «самопародия» и в нашей статье. Именно в этом смысле можно сказать: как самопародией южных поэм Пушкина является «Евгений Онегин», так самопародией «Евгения Онегина» является «Домик в Коломне». Соответственно этому пять пунктов нашей статьи будут приблизительно таковы: сюжет «Онегина»; форма «Онегина»; критика «Онегина» и подступ к «Домику»; сюжет «Домика»; форма «Домика».

1. Тынянов первый высказал суждение, что пародия не обязательно комична и что пародией на комедию может быть трагедия [Тынянов 1977, 220]. В статье о композиции «Онегина» он (не настаивая на термине «пародия» и даже не упоминая его) разбирает «Онегина» именно как пародию на прозаический роман: перенос прозаических приемов в стиховую систему усиливает их ощутимость. Н. С. Трубецкой в венском курсе лекций по истории русской поэзии [Trubetzkoj 1956], не зная этой статьи и отталкиваясь только от общих взглядов Тынянова, увидел в замысле «Онегина» пародию Пушкина на собственные южные поэмы. Сюжетная схема, вырываемая из художественной системы южных поэм и переносимая в художественную систему романа из современной жизни, т. е. самопародируемая, — такова. Пресыщенный культурой байронический герой попадает в край диких сынов природы, пленяется их жизнью, любит их женщину (представленную как положительная героиня), но эта любовь его не спасает, а ее губит. Пародичность, по Трубецкому, в том, что Татьяна не погибает, а неожиданно сама оказывается светской женщиной и духовной победительницей.

* Статья написана совместно с В. М. Смириным.

Была ли эта контрастная концовка задумана в «Онегине» с самого начала? Здесь Трубецкой молчит, а Тынянов как бы вступает участником в одну из самых последних дискуссий о Пушкине. И. М. Дьяконов [Дьяконов 1982] в своей статье очень интересно реконструировал, как перестраивался на ходу план «Евгения Онегина». Но при этом он исходил из предпосылки, что концовка «Онегина», отповедь Татьяны была ясна Пушкину с самого начала: иначе это был бы не «Онегин», а совсем другая вещь. Тынянов был иного мнения: в статье «Пушкин» (1928) он подчеркивает, что «это произведение, эволюционирующее от главы к главе», и пишет как о само собой разумеющемся, что «Онегин по первоначальному варианту должен был влюбиться в Татьяну в III главе» [Тынянов 1968, 155]. Думается, что тыняновское представление здесь убедительнее.

В самом деле, пародичность была в самом намерении представить героя не готовым, пресыщенным на диком фоне, а готовящимся, пресыщающимся культурой на бытовом петербургском фоне (подобно Евгению Измайлова, давшему имя пушкинскому герою). Представим себе кавказского пленника до Кавказа, между Талоном и театром, и это будет Онегин: одинокая исключительность сразу слетает с героя, и за нею все время ощущается «добрый малый, как вы да я». Эта насыщенность бытом, небывалая у Байрона, и оказалась главной новацией Пушкина. Оказавшись перенесенным в мир деревенской простоты, герой, по-видимому, должен был возбудить любовь героини, убить на дуэли соперника, защищающего ее честь, а затем — если сюжет не обрывался — наступала бы (мы не знаем какая) развязка. Но случилось иначе. Оказалось, что герой, введенный в таком обилии бытовых подробностей жизни светского человека, и в новом окружении ведет себя как рядовой светский человек. Вместо обольщения состоялась отповедь, дуэль осталась по существу немотивированным эпизодом (реликтом первоначального замысла), а героиня прошла ускоренный курс онегинской культуры и ответила герою отповедью на отповедь.

Таким образом, художественный эффект романа — открытый, вероятно, совершенно неожиданно, — оказался в том, что бытовые поступки порядочных людей (герой вразумляет девушку, которую не любит; героиня отвергает влюбленного, потому что верна мужу) на фоне романтических ожиданий приобретают не меньшую выразительность, чем романтические поступки байронических героев на фоне бытовых или традиционно-нравоучительных ожиданий. Это было новостью и, как всякая новость, соблазняло к пародии. По-видимому, как только этот эффект прояснился в сознании Пушкина, он попробовал выделить его из структуры и испытать отдельно, т. е. пародически: дописывая IV главу «Онегина» (после отповеди), Пушкин отвлекся мыслью на размышления о мировой истории: а что если бы Лукреция поступила не как трагическая героиня, а как простая порядочная женщина? — и написал

«Графа Нулина». (Ср. пародию на русскую историю в «Селе Горюхине», писавшуюся в Болдине вслед за «Домиком в Коломне».) Если «Онегин» — самопародия южных поэм, то «Нулин» — первая самопародия «Онегина», предшественник «Домика в Коломне». «Нулин» был написан в 1825 г., напечатан в 1828 г., сокрушительную критику Н. Надеждина вызвал в 1829 г. — мы, таким образом, уже оказываемся на подступах к написанию «Домика в Коломне».

2. Но «Домик в Коломне» самопародирует не этот художественный эффект естественного поступка, а что-то другое; спрашивается, что именно? Обратим теперь внимание на повествовательную форму «Онегина».

Исходным образцом Пушкина в «Онегине» были байроновские «Беппо» (упомянутый в предисловии к I главе и, намеком, в строфе 49, «с венецианкою младой») и, конечно, «Дон Жуан». Обе поэмы привлекали Пушкина стилем лирических и полемических авторских отступлений, игравших пустяковым сюжетом. Ближе всего к этому образцу Пушкин держался в первой (практически бессюжетной) главе «Онегина». Затем, как мы видели, в результате невольной перестройки по ходу дела сюжет стал приобретать в структуре романа все больше веса; авторские отступления постепенно сокращаются и отодвигаются на положение ретардирующих комментариев к сюжету. Кроме того, менялся сам стиль Пушкина, с годами он писал все короче и конспективнее, «Евгений Онегин» сокращался на ходу.

«Дон Жуан» — вещь в принципе бесконечная; «Онегин» на I главе был задуман, как кажется, таким же («Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено»), на VI главе («конец I части») предполагал еще столько же глав, а закончился на VIII главе с «Путешествием» в виде приложения. Прочувствованное прощание в конце VIII главы подчеркивало законченность романа (мы к нему еще вернемся), обрыв приложения на «Итак, я жил тогда в Одессе...» напоминал о его принципиальной бесконечности (тоже впервые отмечено Тыняновым [Тынянов 1977, 61]). Здесь же, в «Путешествии Онегина», оживают напоминания о I главе и о «Беппо» (подчеркнут итальянизм Одессы, а строчка «Негоцианка молодая» как бы эхом откликается на строчку «С венецианкою младой»).

Таким образом, оба структурные принципа, на которых, вслед за Байроном, должен был держаться «Онегин», — динамика развернутых отступлений и «ничтожество» свернутого сюжета — оказались не исчерпанными до конца. Вот к ним-то и попытался вернуться Пушкин в «Домике в Коломне»: предпринять вторую попытку создания байронической поэмы не типа «Гяура», а типа «Жуана», потому что первая попытка, в «Онегине», ушла слишком далеко в сторону от первоначального замысла. «Пустить на пе» в 6-й строфе «Домика» — это, в частности, значило: повторить опыт «Онегина». Развернутые отступления и не-

развернутый сюжет — вот элементы, которые были выделены из структуры для этой второй после «Нулина» самопародии «Онегина». Но что именно в первую очередь — гипертрофия отступлений или атрофия сюжета — это предстояло решить на ходу. Толчком для такого решения был спор с современной журнальной критикой.

3. Критические нападки на Пушкина начинаются, как известно, с 1828 г. и идут тремя натисками. После полосы безоговорочных успехов они казались неожиданными и вызывали у Пушкина серьезное беспокойство: здесь же, в Болдине, он упорно работал над разными вариантами ответа на критики. Первым натиском, в 1828 г., была статья в «Атенее» против IV и V глав «Онегина»; ее предметом были язык и стиль. Вторым натиском, в 1829 г., были статьи Надеждина против «Нулина» и «Полтавы»; они обвиняли Пушкина в безнравственности и блестящей легковесности. Третьим натиском, в 1830 г., была статья Ф. Булгарина против VII главы (и отклик на нее у того же Надеждина); здесь говорилось о ничтожестве сюжета, падении таланта и невнимании к победам русского оружия. Даже гладкость стиха вменяется Пушкину в вину: Булгарин берет к рецензии эпиграфом (а Надеждин повторяет) строчки: «Как стих без мысли в песне модной, дорога зимняя гладка».

Любопытно, что в этой полемике произносится, и с не лишенным зоркости пафосом, наше слово «пародия». Надеждин пишет по поводу «Полтавы», что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку... Поэзия *Пушкина* есть *просто — пародия...* Самое лучшее его творение есть — *Граф Нулин*! ...Здесь Поет находится в своей стихии: и его пародиальный гений является во всем своем арлекинском величии... — А *Бахчисарайский фонтан*? а *Кавказский пленник*?... Ето все также — *пародии*? — Без сомнения, не пародии! и — тем для них хуже!..» и т. д.[2] А Булгарин сближал «Евгения Онегина» с «Евгением Вольским» и напоминал, что о том, что «Онегин есть неудачное подражание Чайльд-Гарольду и Дон-Жуану», он писал еще в 1826 г. в рецензии на II главу, сопоставляя там (тоже очень проницательно, почти по Трубецкому) завязку «Онегина» и «Чайльд-Гарольда».

Пушкин ответил Надеждину образом «музы резвой» в начале VIII главы, а Булгарину — болдинским предисловием к последним главам «Онегина»: «...в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших. Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить... мысль, что шутливую пародию можно принять за неуважение к великой и священной

[2] Тынянов, цитируя эти слова Надеждина [Тынянов 1977, 152], называет проницательность Надеждина поразительной. Она еще поразительнее оттого, что здесь содержатся словесные совпадения с текстом, которого Надеждин заведомо не знал, — с черновым посвящением Пушкина к «Гавриилиаде» (1821), расшифрованным только в советское время: «Вот муза, резвая болтунья... Раскаялась моя шалунья...»

памяти, также удерживала меня» (имеется в виду возможная аналогия между «Путешествием Онегина» и «Странствием Чайльд-Гарольда»).

Та же топика критических статей 1829—1830 гг. нашла любопытный отголосок в одной из болдинских заметок, написанных вслед «Домику» — об А. Мюссе. Здесь приметами французского поэта оказываются безнравственность картин, байроновски шутливая обыкновенность предметов и бесцезурность стиха — в точности то же, что мы встречаем в «Домике в Коломне». Это почти ключ, приложенный к поэме.

Пушкин начинал свою (еще не названную) поэму в октавах по меньшей мере с трех заходов, постепенно проясняя свою задачу. Первая попытка шла от упреков в непатриотичности («Пока меня без милости бранят... Пока сердито требуют журналы, чтоб я воспел победы Россиян...») и была скоро брошена. Вторая попытка — от упреков в бездумной гладкости стиха («Четырехстопный ямб мне надоел...» и далее об октаве, бесцезурности и александрийском стихе). Третья попытка — картина литературной войны вместо турецкой войны («...Ведь нынче время споров, брани бурной, друг на друга словесники идут...») — тоже была подсказана цитированной рецензией Надеждина («...какое странное зрелище представляет Парнасс наш!.. Сыны благодатного Феба, жрецы кротких Муз только что не вцепляются друг другу в волосы...» и т. д.). При каждой очередной перестройке предыдущий вариант сокращался или (как военная тема) уходил в рудиментарный мотив. Наконец, основным полемическим мотивом стало «ничтожество сюжета»: вместо того чтобы написать отрывок, состоящий из одного сплошного отступления («Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной» — самопародия онегинского «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено»), Пушкин пишет связную поэму с небольшими отступлениями, а первоначальные наброски сокращает в два с половиной раза — до вполне пропорционального введения. Право поэта на свободный выбор предмета, хотя бы и «ничтожного», оказалось для Пушкина важнее всего — теперь он будет возвращаться к этому вновь и вновь: и в «Езерском», и в «Египетских ночах», и в лирике.

4. Сюжет, взятый для «Домика в Коломне», пародичен, потому что главный его мотив — маска, а это — один из важнейших аспектов образа Онегина. Онегин — первый образ в русской литературе, представленный не законченным, а принципиально меняющимся: от воспитания, от читаемых книг, от обстоятельств поведения. В байронической хандре он один, в отповеди Татьяне — другой, в дуэли — третий, в путешествии — четвертый. У читателя напрашивается наивный вопрос: «каков же он на самом деле?», а на этот вопрос напрашивается наивный ответ: у него-де и нет лица, а только сменяющиеся маски, за которыми в лучшем случае — некий автопортрет сочинителя.

К концу романа тема маски выступает все прямее: в VII главе Татьяна задумывается «Уж не пародия ли он?» (и Булгарин в рецензии не упускает случая процитировать этот стих). В путешествие Онегин едет, наскуча слыть Мельмотом «иль маской щеголять иной», по возвращении вызывает слова «...Гарольдом, квакером, ханжой иль маской щегольнет иной», а когда он затем читает Манзони, Гердера, Шамфора и т. д., то кажется, что это он в растерянности торопливо ищет новой маски. Заодно и автопортрет сочинителя (о котором уже был разговор с читателем в I главе) подменяется серией метаморфоз его Музы в начале последней главы. Теперь этот мотив маски, мотив игры писателя с читателем и героев друг с другом, вырывается из общей структуры и в «Домике в Коломне» преподносится читателю в изолированном, обнаженном и упрощенном виде: маска писателя — это безнадежная анонимность автора поэмы («Когда б никто меня под легкой маской (по крайней мере долго) не узнал!..»), маска героя — безуспешное переодевание Парашиного любовника («...да ну бежать, закрыв себе лицо»).

Этого мало. У Тынянова в рассуждении о пародичности [Тынянов 1968, 290] говорится об «оперировании сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке». Мотив любовного переодевания в «Домике» является именно таким одним знаком, отсылающим читательские ассоциации сразу в двух направлениях. Какие из бесчисленных разработок этого сюжета в мировой словесности ближе всего могут быть названы источниками для «Домика в Коломне»? Две: одна из них приходит в голову сразу, другая — не сразу, и о ней придется сказать подробнее. Первая — это, конечно, тот же байроновский «Дон Жуан» (песни 5—6, переодетый Дон Жуан в гареме); в «Беппо» тоже есть любовник и карнавал с переодеванием (ср. в только что дописанном «Онегине» «Всю эту ветошь маскарада...» и итальянские мотивы в одесских строфах «Путешествия»). Вторая — интереснее, потому что она сама по себе двухслойная, пародичная.

Вспомним: если «сии октавы служили вступлением к шуточной поэме» и кончались апологией александрийского стиха (а октавы, действительно, были размером вступительных посвящений, — об этом дальше), то за ними мыслится поэма, написанная александрийским стихом. А такая знаменитая поэма с образом любовника под маской уже была — это «Елисей» В. Майкова, незадолго перед тем упомянутый Пушкиным в зачине VIII главы «Онегина»[3]. «Елисей» Майкова, в свою очередь, сам был пародией — пародией на В. Петрова, которого Пушкин

[3] Кстати, Н. Полевой в свое время (в «Московском Телеграфе», 1829, № 15) называл предшественницей «Онегина» другую «русскую шутливую поэму» Майкова — «Игрок ломбера»; сказано это было в возражении на статью Д. Веневитинова, тогда только что перепечатанную в посмертном двухтомнике его сочинений 1829 г.

помнил («Султан ярится...») и, естественно, мог вспомнить и при требовании отклика на победы над турками («Державин и Петров героям песнь брякали струнами громозвучных лир...»). Ведь Петров пел не только турецкие войны, но и литературные войны: у него есть полемическое послание «К... из Лондона», которое начинается: «Монархи меж собой нередко брань творят, военным духом все писатели горят» и «для таких же вин войны заводят шумны».

К этому посланию восходят некоторые незамеченные словесные реминисценции в «Домике в Коломне». Прежде всего это странный эпитет «...впервой хочу послать свою тетрадку в *мокрую* печать»: ср. у Петрова: «поставь слова твои в пристойные шеренги, поди в печатный дом и заплати там денги, там вмиг твой тиснут слог, и выйдет мокрый лист, ты в ту ж минуту стал сатирщик иль лирист» (по-видимому, отсюда же этот мотив перешел к И. Дмитриеву, «Печатный всякий лист быть кажется святым» — стих из «Чужого толка», дважды цитируемый Пушкиным в болдинских антикритиках). Далее, в черновых стихах «торгуемся, бранимся — так что *любо*... Кто *просто* ... врет, кто врет *сугубо*» (последнее слово встречается у Пушкина только здесь) можно видеть отголосок параллели актера и стихотворца у Петрова: «Обоим, станется, им быть в театре *любо*: тот, милый, *спроста* рад, наш писарь буй — *сугубо*»; а строки «в сердце... давит мгновенно прошипевшую змию» через голову собственной «змии воспоминаний» в «Онегине», гл. I, строфа 46, могут пародировать начало петровской оды «Султан ярится...»: «Так часто гады ядовиты, залегши в лесе под кустом... прохожего от страху жалят, чтоб им раздавленным не быть».

Другие мелкие самопародирующие реминисценции в «Домике в Коломне» уже выявлены и собраны в комментарии Ю. Семенова [Semjonov 1965]: о музе, «не вертись, резвушка...» — от «я музу резвую привел» в VIII главе «Онегина» и через нее от критики Надеждина; «я воды Леты пью» — от двух «Лет» Ленского в «Онегине», VI, 22, и VII, 11; «бледная Диана»[4] в окне Параши — от «луча Дианы» над Татьяной, VI, 2; «пела *Стонет сизый голубок*» — от «запищит она (бог мой!)...», II, 12 («сочиненья Эмина» там же — отголосок книжных каталогов в II, VII и VIII главах «Онегина»); кроме того, к «Руслану» восходит «на критиков я еду, не свищу», а к «Полтаве» — «ночь над мирною Коломной тиха отменно». Наконец, финал сюжетной части «Домика», «...не ведаю, и кончить тороплюсь» — явная пародия неожиданного конца «Онегина» (Семеновым не отмечено). У Семенова есть любопытные соображения и о теме маски, под которой скрыты герой и автор, но эти соображения слишком тонки и легко рвутся.

[4] Пример с «Дианой» приводит в доказательство пародийного характера поэмы еще М. Л. Гофман в комментарии к кн.: Пушкин. Домик в Коломне. Пг., 1922, с. 73—75; ср. с. 31.

5. Стихотворная форма «Домика в Коломне» — октавы (классическая строфа, октава, пародирует неклассическую строфу, онегинскую). Главный ее источник — конечно, те же «Дон Жуан» и «Беппо». Но попутно обращение к октаве служит и отповедью скепсису вечного оппонента — П. Катенина (который только что напомнил о ней в «Размышлениях и разборах» «Литературной газеты», а вскоре будет рационалистически критиковать образ Татьяны в VIII главе «Онегина»). Катенин считал, что рифмовать октавою по-русски невозможно, потому что этим нарушается чередование мужских и женских строк; Пушкин предлагает усовершенствование, позволяющее этого избегнуть: чередование строф, начинающихся мужским и женским стихом. Первые образцы его еще вслед катенинско-сомовской дискуссии об октаве 1822 г. дали А. Дельвиг и неизвестный В. С-в, напечатавшийся в «Московском Вестнике» 1828 г. (обнаружено Ст. Гардзонио); но для Пушкина мог быть существен и опыт упоминаемой им поэмы Мюссе «Мардош», где чередуются такие же разнозачинные строфы, хотя и не октавы.

Стиховедческие замечания Пушкина в «Домике» ироничны. Он пишет «в рифму буду брать глаголы», однако глагольных рифм в «Домике» не больше обычного, а такие рифмы, как на «пустить на пе» и на «господина Копа», положительно изысканны. Он пишет «люблю цезуру на второй стопе» и делает именно этот стих бесцезурным. Сам выбор бесцезурного 5-стопного ямба, самого синтаксически гибкого из русских размеров, знаменателен: он дает возможность уйти от начинающегося ритмико-синтаксического окостенения, клиширования своего собственного «надоевшего» 4-стопного ямба. Для Пушкина этот русский бесцезурный 5-стопник представлялся аналогом французского «бесцезурного» (с межсловесной, но не межсинтагменной цезурой) александрийского стиха, который разрабатывали Мюссе и прочие «Гюго с товарищи»; отсюда внимание ему во вступлении.

Однако форма октав имела для Пушкина еще один источник, кроме байроновского: здесь тоже, как и в сюжете, перед нами «оперирование сразу двумя системами, даваемыми на одном знаке». Это — не сатирические, а лирические октавы: посвящение Гете к «Фаусту», переведенное В. Жуковским как посвящение к «Двенадцати спящим девам». Вспомним, что первыми октавами самого Пушкина были «Кто видел край, где роскошью природы...» 1821 г. с их реминисценцией из Гете (и одновременно из зачина «Абидосской невесты» Байрона) и что, по предположению Б. Томашевского [Томашевский 1958, 269], они назначались именно для посвящения, может быть — к «Бахчисарайскому фонтану». На обращение к октавам Гете Пушкина наводит опять-таки только что законченный «Онегин»: в прощании с читателем к ним восходит знаменитый мотив «те, которым в дружной встрече я строфы первые читал, — иных уж нет, а те далече» (ср.: «К ним не дойдут последних песен звуки, рассеян круг (freundliche Gedränge), где первую я

пел»; конечно, это скрещивается с Саади через Мура во французском переводе); вдобавок, «много, много рок отъял» повторяет Жуковского «Что Рок, отняв, назад не отдает»; «И с ней Онегин в смутном сне» напоминает гетевские schwankende Gestalten, а «магический кристалл», более отдаленно — Zauberhauch.

Это не первая перекличка с «Фаустом» в «Евгении Онегине». Первой был вступительный «Разговор книгопродавца с поэтом», который положением и темой напоминал гетевский «Пролог на театре». Вторая — и это интереснее — связана с отповедью Онегина Татьяне. Какое место она занимает в сюжете романа? То самое, где по (гипотетическому) первоначальному пародическому плану байронический столичный герой губит провинциальную деву. Куда девалось это погубление? Оно вытеснилось за пределы романа — в «Сцену из Фауста», написанную в том же 1825 г. вслед за отповедью Онегина. Третья перекличка — только что описанная, концовочная; а после нее пишется «Домик в Коломне», в котором традиция лирических октав «Фауста» скрещивается для Пушкина с традицией сатирических октав «Дон Жуана» на фоне катенинских напоминаний о героических октавах итальянского эпоса.

6. «Онегин» был начат как роман о современности, а современность успела измениться. В «Онегине» эта современность — или столичная, светская, или провинциальная, поместная; в «Домике» появляется современность мещанская. Ощущение движения времени в «Домике» (на месте лачужки «построен трехэтажный дом») перекликается с последующим «Езерским» («Мне жаль, что домы наши новы»). Взгляд поэта на «Онегина» из 1830 г. — это уже взгляд в прошлое, как бы в даль первоначального замысла сквозь магический кристалл с обратной стороны: совсем как в посвящении «Фауста» (где за словами, перефразированными Пушкиным, говорилось — у Жуковского этого нет, — «моя песнь звучит для чужой толпы, даже успех в ее глазах тяжек моей душе»). Расчет с этим прошлым мог быть мягким (Гете: «слезы текут вслед слезам, суровое сердце чувствует мягкость и нежность») или жестким. Мягким стала самоумиляющаяся концовка VIII главы, жестким — самопародирующий «Домик в Коломне», этот корригирующий конспект первоначального онегинского замысла, отсечение тех ветвей, в которые пошел первоначальный ствол. Мягок расчет с героями (и с читателем, лишь присутствующим при сем) в «Онегине», жесток расчет с читателем самим по себе в «Домике в Коломне». В «Онегине» мягко говорилось «кто б ни был ты, о мой читатель...» — в «Домике» этому отвечает «Когда б никто меня под легкой маской... не узнал» и реминисценции из лютого Василия Петрова.

Если южные поэмы были первым пушкинским байронизмом, пародирующий их «Онегин» — вторым пушкинским байронизмом, то пародирующий «Онегина» «Домик» может быть назван попыткой третье-

го пушкинского байронизма. Продолжения она не имела: единственный опыт в том же направлении, «Езерский» (тоже исполински разросшееся вступление, еще ближе перекликающееся с «Онегиным»), как и «Онегин», сжался в сюжет (в «Медном всаднике»), а при попытке развиться в отступления оборвался в самом начале («Родословная моего героя»). Третий байронизм отклика не нашел: «младые поколенья... торопятся с расходом свесть приход... им некогда шутить... иль спорить о стихах. Звук новой чудной лиры, звук лиры Байрона развлечь едва их мог» (это место из послания «К вельможе» Тынянов, как известно, цитировал в статье «Промежуток» применительно к поэзии 1924 г.).

P. S. Все *наблюдения над «Домиком в Коломне», его подтекстами, его перекличками с «Евгением Онегиным» принадлежат В. М. Смирину; от меня здесь лишь попытка вписать замеченное в общую эволюцию пушкинского творчества, а также все словесное изложение общих мыслей. Эпитет «мокрая печать», так живо перекликающийся с сатирой В. Петрова, может быть, и не столь оригинален, как кажется: потом нам случилось встретить «мокрые <т. е. свежие> печатные листы» в критическом разделе «Библиотеки для чтения». Самое интересное здесь, как кажется, — демонстрация того, как из эстетического эксперимента родился замечательный этический смысл «Онегина»; ср. примечание к статье «Из Ксенофана Колофонского».*

«РОНДО» А. К. ТОЛСТОГО

Поэтика юмора

I Ах, зачем у нас граф Пален ***A***
Так к присяжным параллелен! ***B***
Будь он боле вертикален, *A*
Суд их боле был бы делен! *B*

II Добрый суд царем повелен, *B*
А присяжных суд печален, *A*
Всё затем, что параллелен ***B***
Через меру к ним граф Пален! ***A***

III Душегубец стал нахален, *A*
Суд стал вроде богаделен, *B*
Оттого что так граф Пален ***A***
Ко присяжным параллелен. ***B***

IV Всяк боится быть застрелен, *B*
Иль зарезан, иль подпален, *A*
Оттого что параллелен ***B***
Ко присяжным так граф Пален. ***A***

V Мы дрожим средь наших спален, *A*
Мы дрожим среди молелен, *B*
Оттого что так граф Пален ***A***
Ко присяжным параллелен! ***B***

VI Herr, erbarm Dich unsrer Seelen! *A*
Habe Mitleid mit uns allen,[1] *B*
Да не будет параллелен ***B***
Ко присяжным так граф Пален! ***A***[2]

(1867—1868? Опубликовано в 1926)

Стихотворение требует некоторых предварительных пояснений троякого рода: исторических, историко-литературных и теоретико-литературных.

Исторические пояснения выписываем из комментария И. Г. Ямпольского [Толстой 1937, 767]. «Написано не раньше 1867 г., когда граф К. И. Пален был назначен министром юстиции. Во время его управления министерством (1867—1878) судебное ведомство резко повернуло

[1] Господи, помилуй наши души! Возымей к нам всем сострадание! (нем.).

[2] Одинаковыми буквами обозначены повторяющиеся рифмы (все — женские), выделенными (полужирным шрифтом) — повторяющиеся рифмующиеся слова.

на путь реакции. Однако по вопросу о суде присяжных Толстой критикует Палена справа, упрекая его в слишком мягком к нему отношении. Отрицательная оценка суда присяжных не случайна у Толстого — ср. резкий выпад против него в „Потоке-богатыре"». Гласный суд по европейскому образцу с прениями сторон перед коллегией выборных присяжных, которые выносили решение о виновности или невиновности подсудимого, только что был введен в России судебной реформой («Основные положения» — 1862, «Судебные уставы» — 1864, первые заседания — 1866). Первые приговоры новых судов поразили общество непривычной и не всегда оправданной мягкостью и вызвали широкое обсуждение в печати; сомнения и беспокойство были у многих, даже не только в консервативных кругах (вспомним заметку Ф. М. Достоевского «Среда» в «Дневнике писателя» 1873 г.). Но Пален так быстро оправдал все надежды реакции, что подозревать его в попустительстве суду присяжных можно было разве что в самом начале его деятельности — когда он несколько месяцев даже не управлял министерством, а лишь «приготовлялся» к этому, по своей совершенной непривычности. Отсюда вероятная датировка.

Теоретико-литературные пояснения относятся к слову «Рондо» в заглавии. Оно употреблено не строго терминологично. В узком смысле слова рондо — это стихотворение из 3 строф в 5, 3 и 5 стихов, причем после второй и третьей строф следует короткий нерифмующийся рефрен, представляющий собой повторение начальных слов стихотворения; рифм две, порядок их — *aabba*, *aabx*, *aabbax* (*x* — рефрен). Вот пример (из А. Буниной, с чуть иными строфоразделами), приводимый в «Словаре древней и новой поэзии, составленном Н. Остолоповым [Остолопов 1821, III, 51—62]:

Капризы не беда, твердит философ Сава;	***A***
Кто над Миленою иметь все будет пра́ва,	***A***
Тот может видеть их сквозь пальцы, сквозь лорнет,	***b***
Тому они, ей, ей, не слишком в дальний вред.	***b***
О красоте ее гремит по свету слава.	***A***
А денег! счету нет... ужель при них до нрава?	***A***
Они лицу, душе и разуму приправа,	***A***
Запью шампанским я и в ужин и в обед	***b***
Капризы.	***x***
Червонцы нам в бедах пристанище, забава. —	***A***
И вот уже он раб супружеска устава;	***A***
И вот живет уже с Миленою пять лет;	***b***
И вот шампанского, красот, червонцев нет...	***b***
Но что ж осталося? — спокойствия отрава —	***A***
Капризы.	***x***

В России эта строгая форма рондо не получила распространения, и тот же словарь Остолопова констатирует: «Русские стихотворцы пользуются большею против французов свободою в сем сочинении, наблюдая только круглость оного, т. е. повторение начальных слов», и дает примеры из И. Дмитриева («Я счастлив был...»), С. Нечаева, Н. Николева, которые можно было бы умножить. Таким образом, форма стихотворения подчеркнуто архаична: она напоминает о XVIII веке, и притом о русском XVIII веке.

Историко-литературные пояснения относятся к метафорам, на которых построен рефрен: «параллелен» — благожелателен, угодлив и «вертикален» — неблагожелателен, враждебен. Их источник указан Б. Я. Бухштабом и упомянут в цитированном комментарии И. Г. Ямпольского: Это восьмистишие А. Ф. Вельтмана (роман «Странник», ч. 2, § 147):

В вас много чувства и огня,
Вы очень нежны, очень милы,
Но в отношении меня
В вас отрицательные силы.
Вы свет, а я похож на тьму,
Вы веселы, а я печален,
Вы параллельны ко всему,
А я, напротив, вертикален.

Эти стихи были известны А. К. Толстому, цитировались им в письмах, и второе четверостишие даже попало по ошибке в дореволюционное издание его собрания сочинений (1907).

Таким образом, это опять отсылка к архаике: к легкой поэзии альбомного рода с ее шутливыми метафорами и к устаревающей синонимичности терминологических пар «параллельный — перпендикулярный» и «горизонтальный — вертикальный». В академическом словаре 1842—1843 годов они еще близки к синонимичности, но в дальнейшем, как мы знаем, их значения разошлись, и расхождение это, по-видимому, началось еще во время А. К. Толстого. Стало быть, и здесь это не просто архаика, но нарочито беспорядочная архаика, в которой смешано то, что обычно не смешивается. Это впечатление подкрепляется также средствами языка и стиля: с одной стороны, здесь нанизываются архаизмы (впрочем, неброские) «Ах..!», «боле», «душегубец», «ко присяжным», «всяк», «подпален», «да не будет...», а с другой — с ними комически контрастирует разговорный оборот «суд стал вроде богаделен».

Далее. Мало того, что стихотворение построено только на двух рифмах, как это полагается в рондо. Важно то, что эти две рифмы звучат похоже друг на друга: *-ален* и *-елен*, согласные одни и те же, различие только в ударных гласных. В современной терминологии созвучие типа *-ален*: *-елен* называется «диссонанс». Изредка используемое на правах рифмы, оно ощущается как нечто манерное и изысканное: таковы «солн-

це—сердце» у символистов, «нашустрил—осёстрил—астрил—перереестрил—выстрел» в «Пятицвете» Северянина, «Итак итог» в заглавии у Шершеневича. Как необычное воспринимается созвучие «слово—слева—слава» в начале «Рабочим Курска...» Маяковского. Но в середине XIX века такие созвучия ощущались только комически, как «лжерифма»; едва ли не первое их обыгрывание в русской поэзии мы находим совсем рядом с «Рондо» Толстого — в «Военных афоризмах» Козьмы Пруткова («При виде исправной амуниции | Сколь презренны все конституции!», «Тому удивляется вся Европа, | Какая у полковника обширная шляпа», — с неизменными полковничьими примечаниями «рифма никуда не годится», «приказать аудитору исправить»). В классической поэзии почти нет таких подобозвучных рифмических цепей, как «красотой — душою — чужой — виною» (Пушкин), или «летучий — туч — нежгучий — луч» (Фет)[3] именно потому, что они размывают границу между чередующимися созвучиями. В рифмовке *abab* чем меньше похоже *a* на *b*, тем больше похоже *a* на *a* и *b* на *b*, и от этого тем крепче организующие рифмические связи. В «Рондо» А. К. Толстого — наоборот: *A* становится похоже на *B*, все со всем созвучно, отделить организующие, предсказуемые созвучия от неорганизующих, случайных становится все труднее, впечатление беспорядочного смешения усугубляется. Этому дополнительно содействует еще один прием: в стихотворении чередуются строфы с рифмовкой ***ABAB*** и с рифмовкой ***BABA***, это мешает читателю ориентироваться, и когда он после четверостишия на «***-ален—елен—ален—елен***» ожидает второго такого же, а вместо этого находит «***-елен—ален—елен—ален***», то это каждый раз лишь сбивает его с толку и создает впечатление, что эти ***-ален*** и ***-елен*** совершенно взаимозаменимы и нанизывание их неминуемо вызывает ощущение: «как все перемешано!»

Далее. Мало того, что рифмы в стихотворении похожие, — важно то, что рифмы эти малоупотребительные. На ***-ален*** и ***-елен*** в русском языке рифмуются только:

1) существительные женского рода на ***-льня*** в родительном падеже множественного числа (раздевальня, опочивальня, наковальня, сукновальня, готовальня, швальня, умывальня, исповедальня, купальня, читальня; маслодельня, винодельня);
2) существительные на ***-алина***, ***-елина*** в том же падеже (завалина, развалина, прогалина, миндалина, окалина, подпалина, проталина; можжевелина, расселина, расщелина);

[3] Примеры диссонансной рифмы взяты из статьи В. С. Баевского «Теневая рифма«. [Баевский 1972, 92—101] Здесь собрано много интересных образцов такой рифмы из стихов XX века; среди них любопытна «Таллинская песенка» Д. Самойлова, повторяющая (намеренно или нет?) даже созвучия А. К. Толстого: «Хорошо уехать в Таллинн, | Что уже снежком завален | И уже зимой застелен, | И увидеть Элен с Яном, | Да, увидеть Яна с Элен...»

3) прилагательные мужского рода на -***льный*** в краткой форме (буквальный, овальный, повальный, похвальный, легальный, мадригальный, многострадальный, пирамидальный, скандальный, идеальный, реальный, тривиальный, гениальный, принципиальный, материальный, специальный, официальный, радикальный, уникальный, зеркальный, музыкальный, нормальный, банальный, оригинальный, машинальный, диагональный, рациональный, эмоциональный, пропорциональный, доскональный, опальный, либеральный, моральный, театральный, натуральный, сальный, парадоксальный, ортодоксальный, универсальный, колоссальный, фатальный, детальный, фундаментальный, орнаментальный, сакраментальный, сентиментальный, моментальный, монументальный, горизонтальный, хрустальный, индивидуальный, актуальный, охальный, патриархальный, начальный, печальный; беспредельный, нераздельный, смертельный, цельный, бесцельный);
4) страдательные причастия мужского рода от глаголов на -***алить***, -***елить*** в краткой форме (хмелеть, свалить, ужалить, оскалить, умалить, крахмалить, причалить, обезземелить, стелить, нацелить).

Эти списки (составленные по «Грамматическому словарю русского языка» А. А. Зализняка), разумеется, неполные, но близкие к полноте. По ним видно: во-первых, что круг слов здесь достаточно широк, но слова эти не характерны для поэтической лексики XIX века и звучат или прозаизмами, или архаизмами; во-вторых, что формы, в которых эти слова рифмуются, малочастотны и синтаксически скованы. Непосредственное ощущение читателя говорит, что «долго так рифмовать нельзя», и он воспринимает эти рифмы как фокус. Восприятие это поддерживается тем, что первые рифмующиеся слова в стихотворении — иностранная фамилия «Пален» и прозаизм с иноязычным корнем «параллелен», поэтому формальная задача стихотворения осмысляется как «подобрать русские рифмы на иностранные слова». И уже после первой строфы нарастает ощущение: «да когда же это кончится?»

«Как все перемешано!» и «когда же это кончится?» — вот два ощущения, порождаемые в читателе самой формой стихотворения: подбором слов и рифм. Эти ощущения объединяются и закрепляются главной приметой рондо — рефреном. Он однообразно повторяется вновь и вновь, создавая впечатление бесконечного утомительного топтания на месте. Части рефрена все время перетасовываются («Оттого что так граф Пален ко присяжным параллелен» — «Оттого что параллелен ко присяжным так граф Пален»), создавая впечатление однородности и взаимозаменимости. Однородность подчеркивается и фоническими средствами: слова «граф Пален», «параллелен», «присяжным» аллитерируют на ***п***, ***р***, ***н***, а слово «параллелен» вообще кажется раздвижкой слова «Пален».

Нетрудно видеть, что «как все перемешано!» и «когда же это кончится?» — это те самые чувства, которые должно вызывать у читателя и

содержание стихотворения. Суд, вместо того чтобы осуждать преступников, оправдывает их; министр, вместо того чтобы призвать суд к порядку, попустительствует этому беспорядку; это состояние тянется и тянется, и конца ему не видно, — вот картина, изображенная в стихотворении, и художественные средства (фоника, стих, стиль) полностью ей соответствуют.

Но это не все. Беспорядочность, изображенная в художественном произведении, никогда не тождественна беспорядочности внехудожественной реальности: она — не часть ее, а картина ее, она — беспорядочность, построенная очень упорядоченно и сознательно. Так и здесь. Если на низших уровнях (фоника, стих, стиль) никакой композиционный строй в стихотворении не прослеживается, то на высших уровнях (синтаксис, образы, мотивы) он прослеживается очень четко.

Оставив пока в стороне начальную строфу (формулировку темы) и последнюю строфу (формулировку идеи), посмотрим на движение мысли по нетождественным частям серединных строф. «Добрый суд царем повелен, | А присяжных суд печален», а именно: «Душегубец стал нахален, | Суд стал вроде богаделен». Поэтому «Всяк боится быть застрелен, | Иль зарезан, иль подпален» и «Мы дрожим средь наших спален, | Мы дрожим среди молелен». Связность и последовательность образов превосходна: «царь и суд — суд и преступник — (преступник) и жертвы». И, наконец, в последней строфе — «жертвы (и бог) — бог и граф».

В первой строфе — антитеза (что есть — что могло бы быть), усиленная риторическими восклицаниями; во второй — антитеза (что должно быть — что есть) без усиления; в третьей — антитеза ослабленная (детализация двух сторон одного и того же явления); в четвертой — антитезы нет, вместо нее тройное нагнетание однородных примет: в пятой — повтор-параллелизм с нарастанием; в шестой — два риторических восклицания. Восклицательные конструкции как бы обрамляют картину, а заполняет ее переход от разнонаправленной антитезы к однонаправленному параллелизму.

От начала к концу усиливается гиперболизация. В первых двух строфах гипербол еще нет, «присяжных суд печален» звучит как объективная констатация. Но дальше «душегубец... нахален» и «суд... вроде богаделен» — это уже явное преувеличение, «застрелен... зарезан... подпален» — тем более, а «мы дрожим средь наших спален, | мы дрожим среди молелен» доводит картину бедствия до предела.

Так читатель подводится к концовке — самому ответственному месту стихотворения. Концовка должна сделать невозможным как дальнейшее нагнетание структурных элементов стихотворения, организующих его связность и последовательность (образы, повторы, гиперболизм), так и дальнейшее нанизывание орнаментальных элементов стихотворения, придающих ему видимость беспорядочности и топтания на одном месте (фоника, стих, стилистика слова).

Концовка Толстого отвечает всем этим требованиям. По содержанию она переводит читателя от земных (и даже прозаичных) предметов к теме бога: все, что можно сказать о людских бедствиях, сказано, перечислять частности более невозможно, остается лишь растворить мысль во всеобщем (это — традиционная логика высокой лирики). По словесной форме она переводит читателя от нанизывания скудных рифм русского языка к немецкому языку: все, что можно сказать на русском языке, сказано, осталось только перейти в новое языковое измерение. Совмещение этих двух эффектов делает исход стихотворения сугубо комичным. Отчего, собственно, к Господу Богу нужно обращаться на немецком языке? Не оттого ли, что этот бог, которому одному под силу справиться с неразумием графа Палена, сам такой же немец, как этот граф с его немецкой фамилией? («...Бог бродяжных иноземцев, | К нам зашедших за порог, | Бог в особенности немцев, — | Вот он, вот он, русский бог», — было сказано в известном стихотворении Вяземского «Русский бог» (1828), причем тоже в концовке; вспомним также немецкие строчки о варягах и Бироне в «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого). Этим фантастическим намеком кончается стихотворение.

Хаотически-утомительное однообразие слов и рифм, под которым скрывается стройное нарастание образов и мотивов, завершаемое эффектной двуплановой концовкой, — таково строение шуточного «Рондо» А. К. Толстого.

P. S. *Мы старались в этой книге говорить только о том, что есть в тексте стихотворений, не прибегая ни к каким сторонним сведениям. Здесь это не удалось: пришлось сразу начать с «некоторых предварительных пояснений троякого рода». Это не случайно: стихотворение — юмористическое, а комизм — это понятие в высшей степени исторически изменчивое. Больше, чем трагизм: смерть и все, что с нею связано, трагично (почти) во всякой культуре, но безобразие и нелепость комичны далеко не всегда и не во всем. Если мы всегда нуждаемся в предупреждении: «красивым тогда считалось то-то и то-то», то еще более в: «смешным тогда считалось то-то и то-то». Когда этого нет, то мы рискуем впасть в ошибку. Стихотворение И. Панаева «Густолиственных кленов аллея...» было написано как пародия, а стало трогательным романсом; стихотворение Ф. Тютчева «Умом Россию не понять...» глубоко серьезно, но легко может быть прочитано как злая пародия на славянофильство. Как понял бы наше стихотворение читатель, ничего не знающий ни о рондо, ни о Палене и очень мало — о суде присяжных? А такое неведение в общении с чужими культурами — скорее правило, чем исключение.*

«СОТРИ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ...»
А. Блок и Вс. Некрасов

Мне случилось читать курс по технике анализа стихотворного текста — конечно, анализа имманентного, ограничивающегося тем, что содержится в самом тексте, без апелляции к сторонним биографическим, литературным или иным подтекстам. Разобрав таким образом несколько заранее подготовленных стихотворений (эти разборы напечатаны выше), я предложил студентам дать мне для анализа какие-нибудь стихи для разбора импровизированного, без подготовки. Они предложили на выбор несколько стихотворений новейшего, постмодернистского стиля. Одним из них было следующее пятистишие Всеволода Некрасова:

Сотри случайные черты
Три четыре

Сотри случайные черты

Смотри случайно

Не протри только дырочки

Поэтика постмодернизма исходит из предположения (вполне справедливого), что в литературе все уже сказано, все слова — чужие и поэт может только комбинировать и обыгрывать осколки хорошо знакомой читателю классики. Для имманентного анализа, забывающего обо всем, что было до и вне рассматриваемого текста, это очень неблагодарный материал. Однако попробуем все же подступиться к нему нашим обычным образом. Вообразим, что из классики до нас почти ничего не сохранилось, а это стихотворение сохранилось. В истории так бывает.

Что прежде всего бросается в глаза в стихотворении Вс. Некрасова? Нет знаков препинания: каждая строчка, каждое высказывание — отдельно. Еще? Пять строчек сгруппированы как бы в четыре абзаца: две, одна, одна и одна строка. Еще? Строка «Сотри случайные черты повторяется дважды: видимо, она для содержания особенно важна. Еще? Длинные и короткие строчки повторяются симметрично: длинная, короткая, длинная, короткая, длинная. Короткие строчки оба раза следуют за повторяющейся строкой «Сотри случайные черты» — как будто они пытаются развивать ее содержание. Что ж, таких наблюдений достаточно для начала: теперь можно переходить к последовательному чтению и посмотреть, как же они пытаются развивать это содержание.

Оказывается, развивают они его странно: не по смыслу, а по звуковому сходству. (В современной науке такой подбор слов называется

«паронимическая аттракция».) За первым «Сотри...» вплотную следует строчка «Три четыре»: «три» созвучно с «сотри», «четыре» созвучно с «черты». «Три» и «четыре» — два числительных, следующих друг за другом; в сочетании со звуковыми повторами они напоминают разве что считалку (типа «...три, четыре — причепили») или, отдаленнее, сигнал к началу какого-то действия («три, четыре — начали!»). Смысла не получается; поэтому следующая за этим отбивка осмысляется приблизительно так: видимо, у поэта первая проба развития содержания не удалась, и он хочет начать заново.

За вторым «Сотри...» сразу следует отбивка: видимо, поэт задумывается и колеблется, вторая проба идет труднее. После отбивки — строчка «Смотри случайно». Опять звуковые переклички сильнее смысловых: «смотри» созвучно с «сотри», наречие «случайно» почти точно повторяет прилагательное «случайные». Новые слова более содержательны (знаменательны), чем «три четыре», но друг с другом все равно не связываются — разве что мы вообразим, что после «смотри» подразумевается запятая, а после «случайно» — многоточие, указывающее на оборванность начатой фразы. За этим следует отбивка и за ней подтверждение нашего предположения: да, последнюю строчку можно понимать как продолжение предпоследней: «случайно не протри только дырочки».

Эта последняя строчка — развязка стихотворения. Она противопоставлена всем предыдущим. Во-первых, ритмом: там всюду был ямб (во 2-й строке — другой двухсложный размер, хорей), здесь — трехсложный размер, 2-ст. анапест с дактилическим окончанием. Во-вторых, фоникой: появляются звуки *д* и *к*, *кь*, которых во всех предыдущих перетасовках согласных не было. В-третьих, грамматикой: раньше императивы были утвердительны (с дополнением в винительном падеже), здесь императив отрицательный (с дополнением в родительном падеже). В-главных же, стилистикой: до сих пор мы воспринимали слова «сотри... черты» в переносном, метафорическом смысле слова — как очертания, образ, облик, как это слово обычно и употреблялось в русском поэтическом языке XIX в.; а здесь оказывается, что слово это нужно понимать в прямом, буквальном смысле слова, как черты карандаша на бумаге, которые нужно стирать резинкой, но осторожно, чтобы случайно не протереть бумагу до дырочки. (Если бы нам было сказано «Сотри случайные линии» — такого неожиданного переосмысления не произошло бы.) «В-главных» говорим мы потому, что от этой особенности стилистического плана меняется и образный план стихотворения: перед нами возникает совсем иная картина, гораздо более земная и бытовая, чем раньше.

Спрашивается, почему мы с самого начала понимали эти «черты» только в переносном, а не в прямом смысле: как черты лица или характера, а не как карандашные черты? По двум причинам. Во-первых, как сказано, по языковой: слово «черты» во множественном числе употреб-

ляется почти исключительно в переносном значении, о карандашных же чаще говорят не «черты», а «черточки». А во-вторых, по стиховой: слова «сотри случайные черты» складываются в правильный четырехстопный ямб (типичный ритм — с пропуском ударения на III стопе; типичный синтаксис — глагол в начале, дополнение в конце, перед ним определение), а четырехстопный ямб — это любимый размер русской классики с ее высокой тематикой, где нет места карандашу и резинке. Это с самого начала — конечно, намеренно — направляло мысль читателя по неправильному пути.

В таком случае проясняется, так сказать, прагматический сюжет стихотворения: это — путь читателя от неправильного, ложно-высокого понимания стихотворения к правильному, вещественному, бытовому. Это вполне в духе автора — он принадлежит к тому направлению современной поэзии, которое не перенимает традиции прошлого, а отталкивается от них, ломает их и из обломков строит новые конструкции. Два этапа развития этого сюжета — во-первых, обессмыслить обычное звучание строчки «Сотри случайные черты», а во-вторых, наполнить его новым смыслом. Первое достигается двойным повторением этой строчки и созвучиями следующих строчек с нею: известно, что любое слово, если его долго повторять, покажется бессмысленным набором звуков. Второе достигается тем, что короткие строчки, если оглянуться на них из концовки, становятся вполне понятными: «три четыре», начинай стирать, и «смотри, случайно» не протри дырочки. По звукам они ориентированы назад, на предыдущие строчки, и это мешает заметить, что по смыслу они ориентированы вперед, на строчку-развязку. Это трудно достижимое совмещение и делает пятистишие Вс. Некрасова произведением поэзии. Попробуем разрушить звуковую перекличку — например:

Сотри случайные черты — Ну, начали — Сотри случайные черты —
Но берегись — не протри только дырочки;

или разрушить смысловую перекличку, например:

Сотри случайные черты — Три луча — Сотри случайные черты —
Чайные черты — Не протри только дырочки, —

и мы увидим, насколько это глупее и беднее того, что получилось у Некрасова.

Мы разбирали эти пять строчек так, как будто не знали никаких других текстов, которые помогли бы нам разобраться в этом стихотворении. Таковы были правила игры — правила имманентного анализа текста. Мы сумели удовлетворительно интерпретировать стихотворение даже при таких условиях — правда, допустив, что читатель знает, что такое четырехстопный ямб и какие ассоциации с ним связываются. На самом деле читатель знает даже больше.

Во-первых, строчка «Сотри случайные черты» — это цитата из Блока (пролог к поэме «Возмездие»):

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминучий
Иль ясность Божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен... и т. д.

Во-вторых, строчка «Не протри только дырочки» — это намек на немудреную школьную шутку-каламбур: «Три да три да три — что получится?» — «Девять». — «Нет, дырка: если тереть, тереть и тереть, то протрешь бумагу насквозь». Если помнить об этом, то смысл стихотворения станет еще яснее: автор спорит с высокой проповедью Блока с позиций бытовой житейской мудрости. Мир — это хаос, и искать в нем глубинную гармонию — пустое дело: если стирать с его облика случайные черты — ничего не получится, кроме дырочки. Смысл стал ярче, но — заметим мы — нимало не изменился: нашим имманентным анализом мы пришли к той же интерпретации, только более долгим путем.

Все дальнейшие возможные ассоциации — дело произвольное. Одни из участников обсуждения этого стихотворения вспомнили стихотворение самого Блока «Балаганчик», где девочка и мальчик смотрят (как в дырочку) на балаганное представление, где все только с виду красивое, а на самом деле не настоящее. Другие вспомнили каламбур с тем же словом и с тем же вызовом возвышенным проповедям (только другим) у Маяковского в «Теплом слове кое-каким порокам»:

И когда говорят мне, что труд, и еще, и еще,
будто хрен натирают на заржавленной терке,
я ласково спрашиваю, взяв за плечо:
«А вы прикупаете к пятерке?» —

т. е. «лучше добывать деньги не трудом, а плутуя в карты». Третьи вспомнили противоположность между европейским и китайским художником: первый кропотливо кладет мазки, поминутно исправляя сделанное («трет и трет»), и с тысячной подчистки выходит чудо, а второй стремится нарисовать картину несколькими мгновенными взмахами, комкая и отбрасывая каждую неудачу, и с тысячной попытки выходит чудо. Продолжать вольные аналогии можно до бесконечности; со-

временные постструктуралисты, кажется, даже сделали это своей программой. Но это уже не столько научный подход к предмету, сколько художественный.

P. S. *Кроме этого стихотворения, для импровизированного разбора были предложены еще несколько: «Море волнуется» того же Вс. Некрасова, «Долина Дагестана» Д. Пригова и др. Мы выбрали «Сотри...» только потому, что оно было короче и, соответственно, проще. Присутствовавший на обсуждении профессор Д. Ворт добавил еще несколько тонких примет, по которым последняя строка стихотворения «Сотри случайные черты» противопоставляется предыдущим: в ней не только впервые появляется звук «д» (в ключевом слове) и отрицательный императив с дополнением в родительном падеже, но вдобавок по длине она совмещает признаки и длинных строк (три слова), и коротких строк (два сильных ударения) — т. е. перед нами контраст и фонический, и грамматический, и ритмический.*

«ИЗ КСЕНОФАНА КОЛОФОНСКОГО» ПУШКИНА

Поэтика перевода

Стихотворение Пушкина «Из Ксенофана Колофонского («Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают...»), первое в маленьком цикле «Подражания древним», написано в 1832 г. Источник и его, и нескольких смежных стихотворений (из Гедила — «Славная флейта, Феон здесь лежит...»; из Иона Хиосского — «Вино», «Бог веселый винограда...») указан Г. Гельдом [Гельд 1927]: это — цитата из «Пира мудрецов» Афинея по французскому переводу Ж. Б. Лефевра [Lefèvre 1791, IV, 192—194], имевшемуся в библиотеке Пушкина. Был назван и возможный дополнительный источник [Алексеев 1963] — это французский перевод В. Кузена в его сборнике статей «Nouveaux fragments philosophiques» (Paris, 1828). Разбор стихотворения и сопоставление с оригиналом сделаны в статье Я. Л. Левкович[1]; здесь же — гипотеза, что это стихотворение было прочитано Пушкиным на лицейской годовщине 1832 г.

Вот текст пушкинского стихотворения:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой: все готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья, вещать благовещие речи,
Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою
Правду блюсти: ведь оно ж и легче. Теперь мы приступим:
Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
В ночь, возвращаясь домой, на раба опираться; но слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо.

Вот подстрочный перевод греческого подлинника Ксенофана[2]:

Вот уже чист и пол, и руки у всех,
и бокалы. Один возлагает витые венки

---

[1] Сочинение Афинея обозначено здесь как «составленный <...> Афинеем <...> сборник произведений греческих поэтов» [Левкович 1972, 91—92]; однако это не так: «Пир мудрецов» Афинея не сборник, а исполинский диалог 29 собеседников (в сохранившемся сокращении — 15 античных «книг») с обильными пространными цитатами из старинных поэтов.

[2] За основу взят прозаический перевод А. Маковельского (в кн.: Досократики: Обзор и перевод... А. Маковельского. Казань. 1914, ч. 1, с. 108), уточненный и местами приближенный к тем чтениям греческого текста, которыми, насколько можно угадать, руководствовался в своем французском переводе Лефевр.

другой протягивает в чаше благовонное масло.
Полный веселия, стоит кратер;
приготовлено и другое вино, такое, что обещает никогда не иссякнуть,
сладкое, в глиняных сосудах, с ароматом цветов;
посредине ладан испускает священный запах;
есть и студеная вода, вкусная, чистая;
на виду лежат золотистые хлебы, и стол —
под тяжестью сыра и густого меда;
посреди разукрашен со всех сторон цветами алтарь;
пенье и пляска повсюду в доме.
Но прежде всего благомыслящим мужам подобает прославить бога
благовещими речами и чистыми словами.
Совершив же возлияние и помолившись о силе,
чтобы правду творить, — ибо это сподручней всего, —
не грех пить столько, чтобы с этим дойти
до дому без слуги, если кто не очень стар,
а из мужей похвалить того, кто, и напившись, являет лишь хорошее,
и какова в нем память, и каково усилие к добродетели.
Не должно воспевать сражений Титанов, и Гигантов,
и Кентавров — вымыслы прежних времен, —
ни неистовых усобиц, в которых нет ничего доброго, —
а только то помышление о богах, которое всегда благо.

Сравнивая Ксенофана с Пушкиным, естественно, хочется задать три вопроса: во-первых, чем руководствовался Пушкин, сокращая оригинал почти вдвое; во-вторых, почему он не сохранил стихотворной формы элегических двустиший; наконец, третий вопрос, касающийся содержания: почему у Ксенофана сказано: «пить не грех, лишь бы вернуться без провожатого», а у Пушкина: «пить не грех, если даже придется вернуться с провожатым». На эти вопросы мы и попытаемся ответить в настоящей статье.

Стихотворение Ксенофана Колофонского в греческом подлиннике было написано элегическим дистихом, обычным размером медитативной лирики. Лефевр, следуя французской традиции, перевел его прозой. Пушкин, перелагая Лефевра, написал свое стихотворение гексаметром. Оригинала он не знал; реконструируя «размер подлинника», он мог выбирать между двумя употребительнейшими размерами античной поэзии, гексаметром и элегическим дистихом, и выбрал гексаметр. Почему? Предполагать, что гексаметр был для Пушкина преимущественным знаком античной формы, как предположил Р. Берджи [Burgi 1954], нет оснований: элегическим дистихом у Пушкина написано больше стихов, чем гексаметром (в том числе и другие переложения из Афинея). Видимо, главным здесь было впечатление от объема стихотворения. Гексаметр считался эпическим размером, элегический дистих — преимущественно лирическим; поэтому гексаметр ассоциировался с крупными произведениями, элегический дистих — с более мелкими. Сти-

хотворение же Ксенофана, в том виде, в каком Пушкин читал его у Лефевра, — довольно крупное произведение. Самое большое из пушкинских стихотворений, написанных античными размерами, «Внемли, о Гелиос...» содержит (незаконченное) 18 стихов, наше стихотворение — 13 стихов, следующее по объему, «Художнику», — 10 стихов. «Внемли, о Гелиос...» и наше стихотворение написаны гексаметром, «Художнику» — дистихом; видимо, для Пушкина порог между ощущением малого и большого стихотворения лежит между 10 и 13 строками.

Но этого мало. Переработка ксенофановского текста в гексаметр выявляет две важные черты специфически пушкинской поэтики: одну стилистическую, другую семантическую. Они-то и представляют особый интерес для разбора.

Начнем с композиции стихотворения. У Ксенофана оно занимает 24 стиха, у Пушкина сократилось почти вдвое.

В стихотворении Пушкина 13 строк. Тематически оно разделяется пополам строго посредине — на цезуре 7-го стиха:

...все готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. | Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья...

Первые 6 с половиной стихов — часть описательная, вторые 6 с половиной — часть наставительная. Это точно соответствует подлиннику Ксенофана: в нем 6 дистихов составляют описание, 6 дистихов — наставление, но граница между ними, понятно, проходит не посредине строки, а между строками. Эти пропорции греческого подлинника Пушкин угадал едва ли не через голову французского перевода — у Лефевра граница между двумя половинами текста размыта: фраза «музыка и песни оглашают весь дом», которой заканчивается первая половина, отделена от нее точкой и присоединена ко второй половине точкой с запятой.

Середина всего стихотворения, таким образом, — тематический перелом, а середина каждой его половины — ее семантический центр, и в обоих случаях он опять-таки приходится на середину стиха. У Пушкина в первой половине эта середина — слово «вино», «запах веселый вина разливая далече...»: это картина застольного праздника, и «вино» тут главное слово. Во второй половине центром являются слова «ведь оно ж и легче» («...да сподобят нас чистой душою правду блюсти: ведь оно ж и легче»); здесь дана картина духовного праздника, и мысль о правде тут главная, а выражение «ведь оно ж и легче» — самая лаконичная из формулировок пушкинского гуманизма: правду блюсти — естественное состояние человека. Заметим, что у Ксенофана подобная мысль выражена далеко не столь обобщенно и заостренно: его слова «tauta gar on esti procheiroteron» в контексте, перекликаясь с предыдущим «hetoimos (oinos)», могут быть поняты как «творить праведное — оно ведь

и сподручнее» именно здесь, в обстановке пира[3]. Но Лефевр твердо ввел сюда однозначность: «...уметь всегда держаться в границах справедливости: вообще ведь это легче, чем быть несправедливым!» — и отсюда эта мысль перешла к Пушкину.

Заметим также, как дополнительно выделены в стихотворении Пушкина эти три центра. Первый, на слове «вино», не выделен никак: стих течет гладко. Второй, переломный, подготовлен учащением коротких предложений. В самом деле, синтаксический ритм стихотворения строго расчленен: сперва три короткие фразы, по полустишию, по 3 стопы без переносов (пол, чаши, гости); потом три все более длинные, с переносами, в 6, 8 и 10 стоп (иной обоняет...; другой открывает, разливая..., и т. д.); и, наконец, три сверхкороткие фразы, в 1, 3 (с переносом!) и 2 стопы: «все готово; весь убран цветами / Жертвенник. Хоры поют». На фоне предыдущих удлиняющихся фраз эти «все готово» и «хоры поют» выглядят как бы резким синтаксическим курсивом (шесть стихов без единой точки, только на точках с запятыми, и вдруг в седьмом стихе сразу две точки, окружающие фразу «хоры поют»); а на фоне предыдущих и последующих гладких ритмов эти два сверхсхемных ударения подряд «*все* готово; *весь* убран цветами» (ударения нетяжелые, местоименные, но отмеченные анафорой) выглядят резким ритмическим курсивом. И наконец, третий из наших центров — слова «ведь оно ж / и легче» также выделены синтаксисом: они приходятся на самую цезуру и синтаксически отбивают вокруг нее по слову (по три слога) с каждой стороны, это единственный во всем стихотворении двойной анжамбман на цезуре. Таким образом, три самые ответственные точки в стихотворении Пушкина приходятся на середины строк, на окрестности цезуры.

Это и дает нам первый ответ на вопрос, почему Пушкин написал свой перевод не элегическим дистихом, а гексаметром: потому что в элегическом дистихе он не мог бы так свободно пользоваться центрами стихов. Пентаметр гораздо резче разламывается на два симметричных полустишия, чем гексаметр; поэтому каждый элегический дистих из гексаметра и пентаметра стремится к двойной антитезе — во-первых, между гексаметром и пентаметром и, во-вторых, между первой и второй половинками пентаметра («Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря; ‖ мальчик отцу помогал; | мальчик, оставь рыбака!...‖|»). Единица гексаметрического стихотворения — стих, элегического — двустишие; каждый дистих обычно целен и замкнут, анжамбманы дистихам противопоказаны. Так, во всем греческом подлиннике Ксенофана

[3] Так и переводит это место такой крупный филолог, как Г. Ф. Церетели, и в прозаическом своем переводе (в кн.: *Круазе А. и М.* История греческой литературы. Пер. под ред. С. А. Жебелева. 2-е изд. Пг., 1916, с. 210), и в стихотворном (в кн.: Парнас: Антология античной лирики. М., 1980, с. 62): «...пир благопристойно провесть — это ближайший наш долг!..»

на 24 стиха приходится только 4 анжамбмана (т. е. 4 случая, когда синтаксическая пауза внутри стиха сильнее, чем на одном из концов), тогда как в стихотворении Пушкина на 13 стихов 9 анжамбманов. Для «анжамбманного» стиля, избранного Пушкиным, элегический дистих решительно не подходил.

Можно спросить в таком случае, почему Пушкин избрал сам этот «анжамбманный» стиль? Ответ: потому что он обеспечивал два качества, постоянные в пушкинской поэтике, — краткость и связность. Краткость — это значит: стихотворение Пушкина ощущается не как перевод, а как конспект античного подлинника — выделены звенья, выделены связи, степенью подробности (количеством скупо потраченных слов) намечена их иерархия. А связность — это значит: читатель должен ясно представлять, в каком месте текстовой структуры он находится, не должно быть сомнительных пауз, на которых можно заколебаться — конец это или не конец. Именно поэтому в стихотворении Пушкина строки нигде не кончаются точками. У Ксенофана же оборвать стихотворение можно почти после каждого дистиха (только между двумя первыми и двумя последними связь теснее: это прием, выделяющий зачин и концовку), а в двух местах этот разрыв почти напрашивается: после стиха 12 (конец описательной части) и стиха 18.

Таков первый ответ на вопрос, почему Пушкин перевел стихотворение Ксенофана гексаметром: потому что это давало ему возможность выдержать свой обычный конспективный стиль и сократить стихотворение вдвое. Но возможен и второй ответ: Пушкин шел не от стиля, а от жанра. Для этого следует посмотреть, что и как он сокращал и перестраивал в своем конспекте.

Характеристика пушкинской переработки подлинника имеется в статье Я. Л. Левкович, но здесь она выдержана в традиционных апологетических выражениях: «описательную манеру Ксенофана Пушкин искусно оживляет, превращая описание в живописную картину»; «менторские однообразные интонации исчезают, и речь приобретает ораторски-торжественный характер»; короче, Ксенофан написал посредственное стихотворение, а Пушкин сделал из него хорошее [Левкович 1972, 93—94]. Думается, что эту разницу между Пушкиным и Ксенофаном можно определить объективнее.

Хотя перевод Пушкина и не притязает на программную точность (это видно из того, что он вдвое короче), он передает подлинник не менее полно, чем в практике многих профессиональных переводчиков. Если вычислить показатель точности (какая часть знаменательных слов подлинника сохранена в переводе) и показатель вольности (какая часть знаменательных слов перевода не имеет словесных соответствий в подлиннике), то мы увидим: из 118 существительных, прилагательных, глаголов и наречий лефевровского подстрочника Пушкин сохраняет 50, а из 69 знаменательных слов своего 13-стишия допускает нововведенных

29; это значит, что и показатель точности составляет около 42%, и показатель вольности тоже около 42%. Это вполне укладывается в рамки, намеченные при обследовании переводов начала XX в.: точность 30—50%, вольность 20—70%. Для дополнительного сравнения укажем, что в пушкинском переводе из Шенье «Ты вянешь и молчишь» показатель точности — 49%, вольности — 41%; а в переводе из Мериме «Влах в Венеции» точность — 55%, а вольность — 33%. (См. подробнее — в статье «Брюсов и подстрочник».)

Но что именно Пушкин опускает в тех 58% подлинника, которые он не включил в свой перевод, и что привносит в те 42%, которые он счел нужным добавить от себя?

Сравним текст пушкинского стихотворения и текст и перевод лефевровского источника. В пушкинском тексте курсивом выделены слова, добавленные Пушкиным, в лефевровском тексте — слова, опущенные Пушкиным.

Пушкин:

Чистый *лоснится* пол; *стеклянные* чаши *блистают*,
Все уж увенчаны гости; иной *обоняет, зажмурясь*,
Ладана сладостный дым; другой *открывает амфору*,
Запах веселый вина *разливая далече*; *сосуды*
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, *янтарный*
Мед и сыр *молодой — все готово*, весь убран цветами
Жертвенник. *Хоры* поют. Но в начале *трапезы, о други*,
Должно творить возлиянья, *вещать* благовещие речи,
Должно бессмертных молить, *да сподобят нас чистой душою*
Правду блюсти: ведь оно ж и легче. *Теперь мы приступим*:
Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
В ночь, возвращаясь домой, *на раба опираться*, но слава
Гостю, который за чашей *беседует мудро и тихо*.

Лефевр:

1 Déja le sol de la salle est propre, chacun a les mains
bien nettes, les goblets sont rincés; tous les convives ont leurs couronnes
sur la tête.
3 L'un présente dans une coupe un parfum d'une odeur exquise;
le cratère est là, rempli de la source de la joie.
5 Un autre tient le vin tout prêt, et dit qu'il ne le quittera pas sans y faire raison;
c'est un vin délicat qui parfume par son bouquet tous les pots.
7 Au milieu de tout ceci, l'encens flatte l'odeur par les émissions de sa vapeur naturelle;
il y a de l'eau fraiche d'une saveur agréable et pure;
9 des pains d'une couleur dorée sont sous la main; la table riante
est chargée de fromage et de miel pur;
11 l'autel qui est au milieu même de la salle, est paré de fleurs de tous côtés.
La musique et les chants retentissent dans toute la maison;
13 mais il faut que des gens sages commencent par célébrer les louanges de la divinité,
et ne fassent entendre alors que les paroles saintes et de bon augure.

15 Ils doivent demander, en faisant des libations de pouvoir toujours se maintenir dans les termes
de la justice; d'ailleurs cela est plus facile que d'être injuste.
17 Ce n'est pas un crime que chacun boive autant de vin, qu'il peut en prendre, pour s'en retourner
chez lui sans être accompagné d'un serviteur, lorsqu'il n'est pas trop agé;
19 mais louons l'homme qui en buvant communique des choses
dignes d'être retenues, et celui qui fait sentir le prix de la vertu.
21 Laissons-la ces combats des Titans et des Géants,
de même que ces rixes sanguinaires des anciens Centaures,
23 et autres inepties, dont on ne tire aucun avantage;
mais usons toujours de cette prévoyance dont les suites sont si heureuses.

П е р е в о д:

1 Вот уже чист пол *горницы*, *руки у всех*
вымыты, кубки *выполосканы*, у всех застольников венки на голове.
3 Один *протягивает в чаше благоуханный аромат*;
здесь и кратер, наполненный из источника веселья.
5 Другой *держит готовое* вино и *говорит*, *что не оставит его беспричинно*:
это вино *изысканное*, запахом своим *напояющее все сосуды*.
7 *Посреди этого ладан* ласкает обоняние, *испуская свои природные* пары;
есть и свежая вода, *чистая и приятная на вкус*,
9 хлебы золотистого цвета под рукой; *роскошный стол*
гнется под сыром и *чистым* медом.
11 *По самой середине горницы* алтарь убран цветами со всех *сторон*,
Музыка и песни *оглашают весь дом*.
13 Но вначале *мудрым мужам* подобает *вознести хвалы божеству*,
чтобы *слышны были только* благовещие *и святые* слова.
15 Они должны, творя возлияния, *молить сил* всегда держаться в пределах правды;
это и *вообще* легче, *чем быть неправедным*.
17 Не грех, чтобы каждый пил вина, сколько может, чтобы только вернуться
домой *без* сопровождающего служителя, *если не слишком стар*;
19 но слава тому, кто и за выпивкой *рассказывает о том*,
что стоит запомнить, кто дает почувствовать достоинство добродетели.
21 *Оставим эти побоища титанов и гигантов*
и кровавые раздоры старинных кентавров,
23 *и прочий вздор, от которого никакого проку*,
а будем всегда верны той зоркости мысли, от которой потом бывает так хорошо.

Сперва рассмотрим вторую, дидактическую половину стихотворения. Она Пушкиным, во-первых, урезана, а во-вторых, вывернута наизнанку, как сказано выше. Ксенофан был одним из первых греческих философов, делом его жизни была борьба за разум против мифа[4]. Поэтому смысл его элегии: вот пир, но будем и на пиру блюсти разум —

[4] О месте рассматриваемого стихотворения в творчестве Ксенофана см. в статье М. Марковича (с большой библиографией); здесь же тонкие наблюдения над композицией ксенофановского оригинала — над расположением в нем мотивов чистоты, цветов, аромата, изобилия, веселости, благочестия и божества [Marcovich 1978].

развлекаться не мифическими сказками, а душеполезными разговорами; и будем блюсти меру — пить столько, чтобы вернуться каждому без помощи раба. Первую из этих программ Пушкин урезает: снимает противопоставление должных бесед мифам о титанах, гигантах и кентаврах. Почему? Потому, что идеализирующему взгляду человека нового времени эти мифы не кажутся предосудительными, а представляются необходимой и милой принадлежностью всякой античности. Поэтому положительные требования Ксенофана сводятся у Пушкина к самой суммарной и неопределенной формулировке: «слава гостю, который за чашей беседует мудро и тихо». Вторую же из этих программ, о мере в питье, Пушкин выворачивает наизнанку: Ксенофан пишет, что нельзя пить столько, чтобы одному не дойти до дому, а Пушкин пишет, что можно, — для пушкинского пира степень дозволенного опьянения на градус выше, чем для ксенофановского. Почему? Потому что для человека нового времени и пьянство в древнем греке не кажется предосудительным, а воспринимается как нечто естественное и милое: то чувство меры, которое Ксенофан призывал воспитывать в себе, издали кажется в древних греках завидно-врожденным и не требующим воспитания. Праздник духа и праздник тела — эти два аспекта античного быта для Ксенофана находились в конфликте, а для его новоевропейских читателей — нет.

Впрочем, можно сказать, что отголосок этого конфликта у Пушкина сохраняется, но перемещается из идейного плана в стилистический. Пушкин сперва дает программу праздника духа в подчеркнуто высоком стиле («в начале трапезы, о други, должно творить возлиянья, вещать благовещие речи... да сподобят нас чистой душой правду блюсти...» — этого дополнительного упоминания о чистой душе не было у Ксенофана), а тотчас за этим — программу праздника тела в подчеркнуто сниженном стиле («каждый в меру свою напивайся. Беда не велика...»); перелом между ними — уже отмечавшиеся серединные слова «ведь оно ж и легче». Преломление этих двух планов — стилистическая кульминация стихотворения, здесь создается напряжение, и оно разрешается в последней фразе, «слава гостю, который за чашей...», где после крайностей высокого и низкого стиля восстанавливается тот нейтральный стиль, с которого и начиналось стихотворение. Таким образом, смысл пушкинской переработки второй половины стихотворения состоит в том, что античности приписывается такое врожденное обладание разумностью и чувством меры, которое облагораживает любые стороны ее жизни. Усилий для этого не нужно.

Теперь можно обратиться к первой, описательной половине стихотворения. Она переработана Пушкиным так, чтобы проиллюстрировать именно такое представление об античности — как от природы облагодетельствованной, не нуждающейся в усилиях, статичной и гармоничной. Для этого он, во-первых, сокращает число упоминаемых дей-

ствий и предметов; во-вторых, усиливает не материальные, потребительские, а эстетические признаки этих предметов; в-третьих, располагает их в более урегулированной ритмической последовательности.

Пушкин опускает слова «руки вымыты», «кубки выполосканы», «протягивает в чаше благоуханный аромат», «здесь и кратер, наполненный из источника веселья», «держит готовое вино и говорит, что не оставит его», «роскошный стол обременен». Не следует эту многоглагольность вменять в вину Ксенофану. Он следовал тому античному правилу, которое потом сформулировал Лессинг: поэзия должна не описывать статические состояния, а излагать последовательность действий, приведших к этим состояниям. Цель же Пушкина была противоположная: представить сам пир, не показывая подготовки к пиру, — так, чтобы это «все готово» казалось готовым само собой, без труда. В элегии Ксенофана две действующие фигуры, и характер их действий любопытным образом меняется от греческого к французскому и потом к русскому тексту. В греческом подлиннике сказано (хотя и не очень ясно: главные слова пропущены и подразумеваются): «один <слуга> возлагает <нам на головы> витые венки, другой протягивает <нам> в чаше благовонное масло ... приготовлено и другое вино...». Во французском переводе Лефевра из этого получилось: «у всех застольников венки на головах; один протягивает в чаше благоуханный аромат... другой держит готовое вино и говорит, что не оставит его без причины». Действия переданы от рабов застольникам; рабы осмысленно обслуживали хозяев, у хозяев же эти действия потеряли смысл (протягивает аромат — кому? держит вино и говорит — перед кем?) и превратились в чистую демонстрацию, позирование перед читателем XVIII в. Наконец, в переработке Пушкина действия вновь стали осмысленными, зато почти перестали быть действиями: «иной обоняет, зажмурясь, ладана сладостный дым» (почти символическая отрешенность от мира); «другой открывает амфору, запах веселый вина разливая далече» (не вино разливая, а только запах вина: не гастрономическое, а только эстетическое наслаждение дорого героям Пушкина).

Все приметы количественного обилия, приманки вкуса Пушкиным устраняются: и что вода «чистая и приятная на вкус», и что «роскошный стол обременен», и что мед «чистый» (у Лефевра, а по-гречески и вовсе «густой» или даже «жирный»). Вместо этого вводятся приметы внешней красоты, приманки зрения: пол «лоснится», чаши «блистают», вода «светлая», мед «янтарный» — всего этого в подлиннике не было.

И наконец, этот пересмотренный набор предметов выстраивается в упорядоченную последовательность, какой не было у Ксенофана. Там внимание читателя перекидывалось так: пол — руки гостей — кубки — головы гостей — аромат масла в чаше — вино в чаше — вино в кубках — аромат ладана посреди всего этого — вода (не сказано где) — хлебы «под рукой» — стол с сыром и медом — алтарь посреди комнаты —

музыка и пение по всему дому. Такая пестрота и разорванность картины — опять-таки не от Ксенофанова неумения: это характерная архаическая система композиции, рассчитанная на восприятие со слуха и построенная на вновь и вновь повторяемых напоминаниях об одном и том же. Такая словесная композиция аналогична композиции в живописи, не пользующейся иерархизирующей линейной перспективой. Поэт нового времени, психологически осмысливший композиционную роль точки зрения и движения взгляда, вносит в эту последовательность образов отчетливый ритм: зрение (свет: «чистый лоснится пол, стеклянные чащи блистают») — запах («обоняет, зажмурясь, ладана... дым», «запах... вина ... разливая») — зрение (цвет: светлая вода, золотистые хлебы, янтарный мед) — звук («хоры поют»). Связку между «зрением» и «запахом» образуют «цветы» («все уж увенчаны гости»), между «зрением» и «звуком» — тоже «цветы» («весь убран цветами жертвенник. Хоры поют»). В первом такте «зрение — запах» охват пространства совершается в последовательности «вверх — вширь»: пол под столом, чаши на столе, головы над столом, втягиваемый запах ладана, разливающийся запах вина. Во втором такте «зрение — звук» охват пространства совершается в противоположной последовательности — «вширь — вверх»: сперва горизонталь стола с водою, медом и сыром, потом вертикаль жертвенника, а потом взлетающие над жертвенником песни. Заметим, как по ступеням «зрение — запах — зрение — звук» чередуются ослабления и усиления античной специфики реалий: «лоснится пол, стеклянные чаши блистают» — это не античность, а современный паркет и сервировка; «амфора» — это, наоборот, самая «словарная» примета античности во всем стихотворении; вода, хлеб и т. д. — нейтральны, а жертвенник с хорами — опять античен.

Замечательно, как простое соседство (отбитого анжамбманом) слова «жертвенник» окрашивает слова «хоры поют»: по-видимому, совершается служение языческим богам. В подлиннике, где вместо «хоры поют» было сказано «музыка и песни оглашают весь дом», не было ни направления «вверх», ни сакральной окраски. После этого жертвенника с хорами у Пушкина с совершенной легкостью, несмотря на слово «но», происходит поворот к дидактической части стихотворения, к формулировочному обобщению наглядно продемонстрированного образа античности: «должно... вещать благовещие речи, должно бессмертных молить» и т. д. И еще одну функцию несут эти «хоры» — функцию мнимой концовки: стихотворение становится «песней о песне», как бы замыкается само на себе и на этом поневоле останавливается. Такой композиционный ход давно был освоен поэзией, романтической в особенности.

Теперь остается только поставить точку над *i*: назвать тот жанр, в который вписывается такая картина античности. Это — идиллия. Она статично-изобразительна (этимология «идиллия = маленький вид» осознавалась классицизмом); она умиротворенно-оптимистична и гармонична,

преимущественный предмет изображения в ней составляют простые радости жизни (в частности, скромный пастуший стол, с любовью описываемый и Феокритом, и Вергилием); она не исключает дидактических выводов и обобщений (как в цитируемых Пушкиным «Рыбаках» Гнедича — «Таланты от бога, богатство от рук человека»; как в ценимых Пушкиным дельвиговских «Цефизе» и «Друзьях» — «Здесь проходчиво все, одна не проходчива дружба»). Элегия Ксенофана Колофонского ни в коей мере не была идиллией, это была поэзия не изображения, а спора, не утверждения, а вызова; в идиллию ее превратил Пушкин.

А размером идиллии был гексаметр — элегическим дистихом идиллии не писались. Это и есть вторая причина — осознанная или неосознанная, неважно, — по которой Пушкин в своем переводе из Ксенофана заменил элегический дистих гексаметром. По своему обыкновению он и здесь хотел дать не только конспект Ксенофана, но и конспект всей античной поэзии; а самой близкой Пушкину в античной поэзии оказывалась идиллия, знаком же идиллии был гексаметр. Кроме этого стихотворения Пушкин обращался к чистому гексаметру еще дважды, и оба раза это были опыты в направлении идиллии: один раз — перевод из Шенье «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий», другой раз — набросок «В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера».

Позиция Пушкина в спорах об идиллии 1820—1830-х годов достаточно изучена. Он был против абстрактной идилличности Панаева и даже против стилизованной русской идилличности «Рыбаков» Гнедича — он был за идилличность исторически конкретную, идилличность как знак неповторимого античного мира. Здесь в русской поэзии для него главной фигурой был Дельвиг, а в европейской — Шенье. Примечательно, что в отзыве о Шенье у Пушкина идиллия сближается с антологической лирикой («от него так и пышет Феокритом и Анфологиею»), а именно антологическая лирика составляла для Пушкина тот род «подражаний древним», в который для него вписывался Ксенофан. «С антологии и Шенье Пушкин начинает освоение чужих культур, понятых как специфические, не соотнесенные с современностью, но напротив, отделенные от нее» [Вацуро 1978, 135]. Образ идиллического античного золотого века для Пушкина непременно включал в себя мысль о «конце золотого века» (заглавие известной идиллии Дельвига).

Едва ли не эта мысль о «конце золотого века», о смене неповторимых исторических эпох и оживляет у Пушкина интерес к идиллии и антологической лирике в начале 1830-х годов. Мы знаем, как напряженно раздумывает Пушкин в эти годы над законами исторического процесса. Ю. М. Лотман показал, что в этих размышлениях важное место занимала аналогия между гибелью античного мира при наступлении христианства и гибелью новоевропейского мира «старого режима» при наступлении французской революции [Лотман 1982]. Эта аналогия побудила Пушкина к двум большим прозаическим произведе-

ниям, оставшимся незаконченными, — «Цезарь путешествовал...» и «Египетские ночи»; и в обоих центральными оказываются сцены пира. Вокруг этой же темы пира группируются и стихи Пушкина тех лет на античные темы; кроме перечисленных выше — переводы из Катулла, из Горация («Кто из богов мне возвратил...»), из Анакреона. Можно без преувеличения сказать, что пир как символ античности становится для Пушкина представлением почти навязчивым. Именно этим можно объяснить интерес Пушкина к «Пиру мудрецов» Афинея, этой энциклопедии античной пиршественной жизни, — сочинению громоздкому и никогда не пользовавшемуся большой популярностью. Тема «Пушкин и Афиней», поставленная Гельдом и Берджи, далеко еще не раскрыта до конца. Стихотворение «Из Ксенофана Колофонского», дающее самый краткий и яркий у Пушкина образ античности как пира, может оказаться ключом к этой проблематике.

P. S. *Статья была написана из понятного желания защитить Ксенофана от высокомерия нынешних пушкинистов, а также из интереса простым анализом текста выйти на достаточно широкое сопоставление двух культур, двух картин мира. Ключевые слова стихотворения: «правду блюсти:* ведь оно ж и легче*» перекликаются, ни много ни мало, с «Евгением Онегиным»: простое житейское поведение порядочного человека на фоне литературных романтических ожиданий может быть не только этическим, но и эстетическим фактом. (Подробнее см. статью «„Евгений Онегин“ и „Домик в Коломне“»). Может быть, эпиграф из Неккера к объяснению Онегина с Татьяной — «La morale est dans la nature des choses» — не столь ироничен, как считается.*

«ПЕРЕВОДЧИК» Д. С. УСОВА
С русского на русский

ПЕРЕВОДЧИК

Недвижный вечер с книгою в руках,
И ход часов так непохож на бегство.
Передо мною в четырех строках
Расположенье подлинного текста:

«В час сумерек звучнее тишина,
И город перед ночью затихает.
Глядится в окна полная луна,
Но мне она из зеркала сияет».

От этих строк протягиваю нить;
Они даны — не уже и не шире:
Я не могу их прямо повторить,
Но все-таки их будет лишь четыре:

«В вечерний час яснее каждый звук,
И затихает в городе движенье.
Передо мной — не лунный полный круг,
А в зеркале его отображенье».

15 февраля 1928

Автор этого стихотворения — Дмитрий Сергеевич Усов (1896—1944), московский филолог, поэт и переводчик. Начинал он в кругу авторов, связанных с альманахом «Жатва» (1911—1916), печатался очень мало, переводил преимущественно с немецкого и на немецкий, был членом секции по изучению художественного перевода в ГАХН. Был добр и кроток: «скоро звезды отражать будет», писал о нем в письме Вс. Рождественский. В 1935 г. был арестован по «делу о немецко-русском словаре», работал на Беломоре, умер в Ташкенте («ничего не боящийся и всем напуганный», по выражению Н. Я. Мандельштам). Архив его почти не сохранился. Наиболее обширное собрание его стихов хранится в ОР РГБ, ф. 218, к. 1071, ед. 24. Здесь записано и стихотворение «Переводчик» (л. 13 об.). Публикуется оно впервые.

Стихотворение изображает процесс перевода: вторая строфа пересказывается в четвертой близкими, но не тождественными словами, как бы в переводе с русского на русский. Такие парафрастические стихи (не только двукратные, но и многократные) были знакомы поздней античной поэзии; Усов их знал по греческой «Палатинской антологии», из которой сам сделал немало переводов. Русской поэтической традиции такие разработки чужды. Ближе всего к ним подходят, пожалуй, «двойчатки» и «тройчатки» в стихах Мандельштама; большинство их

написано позднее, чем усовское стихотворение, но первый образец их — «Соломинка» — относится еще к 1916 г. Любопытно, что в «Соломинке» тоже присутствует образ зеркала, как бы мотивирующий повторение (и притом в обратном, «зеркальном» порядке образов).

Чем отличаются друг от друга вторая строфа Усова и четвертая строфа? Можно ли быть уверенным, что именно первая из них является оригиналом, а вторая переводом, а не наоборот? Может быть, их можно переставить? Что теряет и что привносит переводчик?

Количественно — немного. Коэффициент точности «перевода» (доля сохраненных знаменательных слов от общего числа знаменательных слов оригинала) — 38%, а если считать, что «звучнее» = «звук» и «луна» = «лунный», то и 54%. Коэффициент вольности (доля привнесенных слов от общего числа слов перевода) — 33%. Это близко к наиболее частым показателям точности и вольности в настоящих русских стихотворных переводах XIX—XX вв. (по крайней мере, по обследованному кругу их образцов — пока еще не очень широкому). Интереснее не количественная, а качественная, структурная перестройка текста.

Самое заметное место в стихотворной строке — конец ее: там — рифма, там — усиленное ударение. В первой паре строк «оригинала» рифмующие слова — «тишина», «затихает», в «переводе» — «звук», «движенье», вместо покоя — непокой. Во второй паре строк в «оригинале» — «луна», «сияет», в «переводе» — «круг», «отображенье», вместо реальности — подобие. Первая пара строк дает фон, вторая — суть перевода. В «оригинале» фон стушеван, а сам перевод ярок; в «переводе» фон активен, а перевод выцвел.

Посмотрим внимательнее на деформацию образов фона. «В час сумерек» превратилось в «В вечерний час»: вместо зрительного образа — отвлеченное, понятийное обозначение времени. (Слово «сумерки» — это полусвет-полутьма, безразлично, утренняя или вечерняя; а слово «вечер» обозначает определенный отрезок суток, независимо от того, ясно в воздухе или туманно.)

«Звучнее тишина» превратилось в «яснее каждый звук»: слуховой образ остался слуховым, но по содержанию стал противоположным — вместо тишины на первый план вышло звучание.

«И город... затихает» превратилось в «затихает в городе движенье»: вместо слухового образа — двигательный, слово «затихает» переменило буквальное свое значение на метафорическое. Подлежащим вместо «города» стало «движенье», от этого двигательный образ из более статичного стал более динамичным.

«Глядится в окна полная луна, но мне она из зеркала сияет» превратилось в «Передо мной не лунный полный круг, а в зеркале его отображенье». Две фразы слились в одну, межфразовый контраст заменился внутрифразовым, сила контраста ослабела (в «оригинале» противопоставляются два положительных утверждения, в «переводе» — отрица-

тельное и положительное). Вместо «сияния» перед зрителем «круг»: зрительный образ из цветового (светового) становится графическим. Вместо нарастания интенсивности «глядится — сияет» — спад интенсивности «круг — отображенье». «Отображенье» — последнее ключевое слово стихотворения, темой которого является словесное отображение — перевод.

За образным уровнем следует стилистический. По сравнению с «оригиналом» «перевод» теряет стилистические фигуры — как бы выцветает. Снят двойной оксюморон: 1) «звучнее тишина», 2) «тишина звучнее», а «город затихает». Снят параллелизм «глядится в окна... луна — она из зеркала сияет» (с хиастическим расположением подлежащих и сказуемых). Вместо олицетворения, хоть и слабого, — «город ... затихает» — является прозаическая точность — «затихает в городе движенье». В последних двух строках строфы из двух глаголов не остается ни одного: глагольный, действенный стиль меняется на назывной репрезентирующий (луна не «глядится» и не «сияет», а лишь является «передо мной»). Это тоже примета перевода: подсчетами установлено, что существительные переходят из оригинала в перевод в большем количестве, чем остальные части речи, для переводчика как бы важнее, «о чем говорится», нежели «что говорится».

Синтаксис стихотворных строк в «переводе» становится беспорядочнее. Это виднее всего по такому признаку, как концестремительность строки. В русском языке большинство синтагм (колонов) ориентированы на последнее слово: оно вступает как в контактные сочетания с предыдущим, так и в дистанционные с предпредыдущими словами. В стихе строки стремятся совпадать с синтагмами и принимают то же строение. В «оригинале» степень концестремительности плавно нарастает от первой строки к последней: 1) последнее слово замыкает только одно словосочетание, «звучнее тишина»; 2) последнее слово замыкает два словосочетания, «город затихает» и «перед ночью затихает»; 3) оно замыкает тоже два словосочетания, но одно из них более тесное (атрибутивное), «глядится луна» и «полная луна»; 4) оно замыкает целых три словосочетания, «мне сияет», «она сияет» и «из зеркала сияет». В «переводе» такого плавного нарастания нет: 1) последнее слово замыкает два словосочетания, «яснее звук» и «каждый звук»; 2) оно замыкает только одно словосочетание, «затихает движенье»; 3) оно опять замыкает два словосочетания, из них одно — большое, трехсловное, «предо мной — круг» и «лунный полный круг»; 4) оно замыкает тоже два сочетания, но без трехсловных, «в зеркале отображенье» и «его отображенье». В крайнем случае можно сказать, что здесь вместо плавного нарастания налицо два убывания — от первой строки ко второй и от третьей к четвертой; но нет уверенности, что это непосредственно ощутимо при восприятии.

За стилистическим уровнем следует фонический: стиховой и звуковой. Подбор стихотворных ритмов в «оригинале» более упорядо-

чен, в «переводе» более пестр и хаотичен. В «оригинале» первые две строки имеют пропуски ударений на стопах II и IV, последние две строки — только на стопе IV: строки о фоне и строки о луне отчетливо противопоставляются друг другу. Это подкрепляется расположением последнего словораздела: в первых двух строках он женский («звучнее...», «ночью...»), в последних двух — дактилический («полная...», «из зеркала...»): остальные словоразделы беспорядочны. В «переводе» все строки различны по ритму: в первой пропусков ударений нет, во второй ударение пропущено на стопах I и IV, в третьей только на стопе I, в четвертой на стопах II и IV. Словоразделы беспорядочны все; может быть, следовало бы отметить, что в мужских строках три последних словораздела располагаются тождественно, но нет уверенности, что это сколько-нибудь ощутимо.

Фоника ударных гласных в четырех строках «оригинала» дает расположение: *у—е—а*; *о—о—а*; *иоо—а*; *еае—а*; в четырех строках «перевода»: *еаеау*; *ао—е*; *оуоу*; *е—о—е*. В «оригинале» движение артикуляции от закрытости к открытости во всех строках плавное (и только в четвертой изломанное, *еае—а*); в «переводе» движение от открытости к закрытости во всех строках изломанное (и только во второй плавное, *ао—е*).

Все строки «оригинала» кончаются на широко открытое *А* (традиционная «звуковая точка», по выражению А. В. Артюшкова), тогда как внутри строк это *А* появляется лишь единожды: налицо отчетливый контраст. Строки «перевода» кончаются на *У* и *Е*, и внутри строк эти *У* и *Е* появляются еще четыре раза; рифмующий звукоряд не контрастирует, а сливается с внутренними. В строках «оригинала» — 4 повтора ударных гласных, из них два — подряд (*о—о* и *оо*); в строках «перевода» — 5 повторов ударных гласных, но из них ни одного — подряд; от этого звукопись кажется пестрее и беспорядочнее.

Фоника согласных (без учета твердости-мягкости и позиционных оглушений) в четырех строках «оригинала» дает следующую картину внутристрочных повторов: *в—чсс—в—чнн*; *рд—рд—тт*; *лна—лна—лна*; *ннн—зз*. В четырех строках «перевода»: *ввчнйчасйасни*; *ттв—ддв*; *пнй—нлный—плный*; *вр—вр*. В «оригинале» повторами захвачена меньшая доля консонантного состава, чем в «переводе» (42% против 53%), зато повторяющиеся согласные расположены упорядоченнее и повторы, по-видимому, ощутимее.

Рифмы «оригинала» — субстантивная и глагольная; рифмы «перевода» — только субстантивные. Глагольные рифмы считаются предосудительно легкими, и современные переводчики избегают их даже тогда, когда в подлиннике они налицо. Таким образом, эта перемена тоже характерна для разницы между «оригиналом» и «переводом».

Наконец, оглянемся на сюжетную рамку «оригинала» и «перевода» — на строфы I и III. Первая строфа — три фразы (1+1+2 строки) и

в них стилистический диссонанс — прозаизм «Расположенье подлинного текста». Точно такое же строение, как мы видели, имеет не парная к ней вторая строфа («оригинал»), а зеркально расположенная четвертая, последняя строфа («перевод» — с прозаизмом «И затихает в городе движенье»). Третья строфа — четыре фразы (по одной строке каждая); точно такое же строение имеет зеркально расположенная вторая строфа («оригинал»). Таким образом, композиция всего стихотворения оказывается построена по зеркальному принципу, зеркальный принцип подсказан образом зеркала, а образ зеркала — темой стихотворения: переводом, «отображеньем».

Из сказанного видно, что расположение материала по строфам стихотворения никак не случайно. Если мы поменяем местами «оригинал» и «перевод» — строфы II и IV, — то образы от начала к концу станут ярче, стилистика богаче, фоника упорядоченнее, «отображенье» станет выразительнее своего образца. Соответствие формы содержанию разрушится или, во всяком случае, станет сложнее и трудноуловимее. В настоящем же виде тема «перевода-зеркала» полностью определяет строение стихотворения.

Считается, что соответствие формы содержанию — привилегия великих литературных произведений. Разбор скромного стихотворения Д. С. Усова показывает, что, пожалуй, не только великих. Было бы интересно аналогичным образом обследовать гипотетически перестроенный вид этого стихотворения — с переставленными строфами II и IV. Несомненно, композиционные закономерности удалось бы найти и там, но они были бы сложнее. Когда удастся меру такой сложности выражать в объективных количественных показателях, тогда, вероятно, можно будет выявить оптимальную степень сложности, соответствующую интуитивно ощущаемым (разными читателями по-разному) характеристикам «хорошо — плохо».

P. S. *Небольшая заметка о Д. С. Усове с подборкой его стихов были напечатаны Н. А. Богомоловым в альманахе «Ново-Басманная, 19» (М., 1990). Многочисленные его переводы не собраны и не изучены; а их «буквализм без крайностей» мог бы быть своевременен сейчас, когда антибуквалистский «творческий перевод» временно исчерпал себя. Особенно интересны должны быть его переводы с русского на немецкий: часть их печаталась в Музгизе при нотах на стихи русских классиков, часть — из поэтов XX в., от Блока до Тихонова, — вероятно, их можно найти в немецких журналах 1920-х годов. Некоторые его переводы обсуждались в ГАХН; в протоколах отмечалось, например, что темное стихотворение Мандельштама «Век» в его переводе было понятнее, чем в подлиннике.*

СОНЕТЫ ШЕКСПИРА — ПЕРЕВОДЫ МАРШАКА*

Сонеты Шекспира в переводах С. Я. Маршака — явление в русской литературе исключительное. Кажется, со времен Жуковского не было или почти не было другого стихотворного перевода, который в сознании читателей встал бы так прочно рядом с произведениями оригинальной русской поэзии. Их много хвалили, но — как это ни странно — их мало изучали. А изучение их на редкость интересно. Особенно — с точки зрения основной проблемы, с которой сталкивается переводчик художественного текста: проблемы главного и второстепенного. Всякому переводчику во всяком переводе приходится жертвовать частностями, чтобы сохранить целое, второстепенным — чтобы сохранить главное; но где тот рубеж, который отделяет частности от целого и второстепенное от главного? Целое всегда складывается из частностей, и отступления в мелочах, если они последовательны и систематичны, могут ощутимо изменить картину целого. Как это происходит, лучше всего могут показать нам именно сонеты Шекспира в переводах Маршака.

Присмотримся к переводам двух сонетов; оба перевода относятся к признанным удачам Маршака. Вот сонет 33 — в подлиннике и в переводе:

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy;

Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with this disgrace.

Even so my sun one early morn did shine
With all-triumphant splendor on my brow;
But out, alack! he was but one hour mine;
The region cloud hath mask'd him from me now.

Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heaven's sun staineth.

Я наблюдал, как солнечный восход
Ласкает горы взором благосклонным,
Потом улыбку шлет лугам зеленым
И золотит поверхность бледных вод.

* Статья написана совместно с Н. С. Автономовой.

Но часто позволяет небосвод
Слоняться тучам перед светлым троном.
Они ползут над миром омраченным,
Лишая землю царственных щедрот.

Так солнышко мое взошло на час,
Меня дарами щедро осыпая.
Подкралась туча хмурая, слепая,
И нежный свет любви моей угас.

Но не ропщу я на печальный жребий, —
Бывают тучи на земле, как в небе.

М. М. Морозов в послесловии к книге сонетов Шекспира в переводах С. Маршака пишет по поводу этого перевода: «Знание языка поэтом заключается, прежде всего, в отчетливом представлении о тех ассоциациях, которые вызываются словом. Мы говорим не о случайных ассоциациях, но об ассоциациях, так сказать, обязательных, всегда сопровождающих слово, как его спутники. Вот, например, буквальный перевод первого стиха сонета 33: «Я видел много славных утр». Но этот буквальный перевод является неточным, поскольку на английском языке эпитет «славный» (glorious) в отношении к погоде обязательно ассоциируется с голубым небом, а главное, с солнечным светом. Мы вправе сказать, что эти ассоциации составляют поэтическое содержание данного слова. Перевод Маршака: «Я наблюдал, как солнечный восход» — обладает в данном случае большей поэтической точностью, чем «буквальная» копия оригинала» [Морозов 1948, 183].

Так ли это?

Бесспорно, glorious morning — это прежде всего утро с голубым небом и солнечным светом. Но не только это. Значение «славный» в английском эпитете glorious сохраняется, а в сонете Шекспира не только сохраняется, но и подчеркивается всей лексической и образной системой произведения. В самом деле: у шекспировского «славного» солнца — «державный взор» (sovereign eye) и «всеторжествующий блеск» (all-triumphant splendor), а тучи, заслоняющие его, — «низкие», «подлые» (basest), «позорящие» (disgrace). Поэтому, отказавшись от понятия «славный», Маршак должен отказаться и от этих образов-спутников. Так он и делает: вместо «державного взора» у него — «благосклонный взор», вместо «блеска» — «щедрые дары», вместо «позора» — «лишение щедрот». Шекспировское солнце прекрасно, потому что оно — блистательное и властное; у Маршака солнце прекрасно, потому что оно — богатое и доброе. (Вульгарный социолог старого времени мог бы прямо сказать, что шекспировское солнце — феодальное, а маршаковское — буржуазное.) Маршак называет свое солнце «солнышком» (и Морозов — там же, с. 178 — горячо это приветствует); шекспировское же солнце назвать «солнышком» немыслимо. Перед нами два совсем разных образа.

Эта разница достигается не только лексическими средствами, но и более тонкими — грамматическими. У Шекспира фраза построена так: «солнце... позволяет тучам ковылять перед своим небесным ликом и скрывать его образ от мира, между тем как оно незримо крадется к западу». Подлежащее во всей длинной фразе одно — солнце; у Маршака подлежащих два — солнце и тучи. При чтении Шекспира взгляд читателя прикован к образу солнца; при чтении Маршака взгляд этот хоть на мгновение, но отрывается от него и впечатление ослепительного всевластия незаметно смягчается.

Эта разница чувствуется не только в построении центрального образа, но распространяется и на второстепенные: умеряется вещественность и яркость, усиливается «воздушность» и мягкость. Исчезает «золотой лик», исчезает «небесная алхимия» (а вместе с ней вещественное содержание слова gild — «золотить»), «поцелуй» заменяется на «улыбку»; зато появляются образы не вещественные, а чисто эмоциональные: туча «хмурая, слепая», «нежный свет любви», «печальный жребий». Правда, появляется и «трон», но не «золотой трон», каким был бы он у Шекспира, а «светлый трон» — не земного царя, а небесного или сказочного.

Эта разница может даже выходить за пределы образного плана и ощущаться в более высоком и сложном плане — композиционном. И здесь лучше всего это можно увидеть на примере другого «сонета о солнце» — сонета 7. Вот его текст и перевод:

Lo! in the orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;

And having climbed the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage;

But when from highmost pitch, with weary car,
Like feeble age, he reeleth from the day,
The eyes, for duteous, now converted are
From his low tract and look another way:

So thou, thyself out-going in thy noon,
Unlooked on diest, unless thou get a son.

Пылающую голову рассвет
Приподнимает с ложа своего,
И все земное шлет ему привет,
Лучистое встречая божество.

Когда в расцвете сил, в полдневный час,
Светило смотрит с вышины крутой, —
С каким восторгом миллионы глаз
Следят за колесницей золотой.

Когда же солнце завершает круг
И катится устало на закат,
Глаза его поклонников и слуг
Уже в другую сторону глядят.

Оставь же сына, юность хороня,
Он встретит солнце завтрашнего дня!

Как и в предыдущем сонете, солнце здесь при переводе становится менее царственным и величественным, более близким и доступным: эпитет «милостивый» (gracious) выпадает, «почет» (homage — феодальный термин) переводится как «привет», «служение» (serving) — как «встреча», «величественное божество» (sacred majesty) превращается в «лучистое божество». Но главное не в этом.

В шекспировском сонете солнце — это человек, и человек этот — адресат сонета. Небесный путь солнца — развернутая метафора жизненного пути человека (pilgrimage) с его постепенным восхождением (having climbed) и нисхождением, с его middle age и feeble age; и концовка гласит: «Так и ты, вступающий ныне в свой полдень, умрешь, и никто не будет смотреть на тебя, если ты не родишь сына». В эпоху Шекспира такое уподобление человека солнцу никого не могло удивить. В эпоху Маршака — другое дело. И Маршак решительно сводит своего героя с неба на землю: его герой не сам становится солнцем, он только «встречает солнце» с земли, как будет встречать и его сын. Человек остается человеком, а солнце остается только солнцем: выпадают упоминания о middle age и feeble age, выпадает having climbed, выпадают царственные метафоры зачина, а вместо этого появляется образ «завершает круг», уместный для астрономического солнца, но неуместный для шекспировского: у Шекспира солнце, как человек, рождается и умирает только раз и ни «круга», ни «завтрашнего дня» для него нет.

Так изменение трактовки одного образа влечет за собой изменение строя и смысла всего стихотворения.

Остановимся и оглянемся. Попытаемся систематизировать те отклонения образной системы Маршака от образной системы Шекспира, которые мы могли наблюдать в двух рассмотренных сонетах.

1. Вместо напряженности — мягкость: солнце не целует луга, а улыбается им, человек не закатывается вместе с солнцем, а только присутствует при его закате.

2. Вместо конкретного — абстрактное: выпадают golden face, to ride with ugly rack, stealing. В частности, менее вещественным и ощутимым

становится величие: солнце не блистательное, а кроткое и доброе. Слишком конкретные образы, почерпнутые из области социальных отношений (homage, serving) или науки (alchemy), исчезают.

3. Вместо логики — эмоция: восклицательная концовка второго сонета, образы, вроде «нежный свет любви», «печальный жребий».

Иными словами: вместо всего, что слишком резко, слишком ярко, слишком надуманно (с точки зрения современного человека, конечно), Маршак систематически вводит образы более мягкие, спокойные, нейтральные, привычные. Делает он это с замечательным тактом, позволяя себе подобные отступления, как правило, только в мелочах — в эпитетах, во вспомогательных образах, в синтаксисе, в интонации. Но этих мелочей много (мы видели, что только в двух сонетах их набралось более двух десятков), а переработка их настолько последовательна, настолько выдержана в одном и том же направлении, настолько подчинена одним и тем же принципам, что эти мелочи сами складываются в единую поэтическую систему, весьма и весьма не совпадающую с системой шекспировского оригинала.

Умножать примеры таких изменений можно почти до бесконечности. Мы приведем лишь немногие, почти наудачу выбранные образцы, по возможности взятые из наиболее популярных сонетов. В других сонетах можно найти примеры и более яркие.

1. Вместо напряженности — мягкость. В сонете 104 Шекспир хочет сказать: «прошло три года». И говорит: «Три холодные зимы стряхнули с лесов наряд трех лет; три прекрасные весны обратились в желтую осень: три апрельских аромата сгорели в трех знойных июнях». Маршак переводит:

...Три зимы седые
Трех пышных лет запорошили след.

Три нежные весны сменили цвет
На сочный плод и листья огневые,
И трижды лес был осенью раздет.

Мощное «стряхнули наряд» заменяется сперва на мирное «запорошили», а потом на осторожное «раздет». Эффектное «три аромата сгорели» (обонятельный образ) исчезает совсем. Чувственные эпитеты «холодные» и «прекрасные» заменяются метафорическими «седые» и «нежные». И, наконец, буйный шекспировский хаос не поспевающих друг за другом времен (лето — зима, весна — осень, весна — лето) выстраивается в аккуратную и правильную последовательность: лето — зима, весна — осень, осень — зима.

Сонет 19 начинается у Маршака прекрасными по силе строчками: «Ты притупи, о время, когти льва, клыки из пасти леопарда рви, в прах

обрати земные существа и феникса сожги в его крови». Трудно подумать, что у Шекспира эти строчки еще энергичнее: «*Прожорливое* время, заставь землю *пожрать* собственных *милых* чад...» Маршак после двух напряженных строчек дает читателю передохнуть на ослабленной; у Шекспира напряженность непрерывна. Мало того: у Шекспира время совершает все свои губительные действия буквально на лету — весь сонет пронизан словами, выражающими стремительное движение времени: thou fleets, swift-footed, long-lived, fading, succeeding, old, young. У Маршака эти слова, все до одного, опущены, и картина разом становится спокойнее, важнее и уравновешеннее.

Сонет 81: «Тебе ль меня придется хоронить иль мне тебя, — не знаю, друг мой милый»; у Шекспира вместо этого мирного равенства в смерти — драматическая антитеза: «Я ли переживу тебя, чтобы сложить тебе эпитафию, ты ли останешься жить, когда я буду гнить в земле» (when I in earth am rotten...). И антитеза повторяется в восьми строчках четыре раза: Or I — or you; your memory — in me each part; your name — though I; и наконец, the earth can yield me but a common grave — when you entombed in men's eyes shall lie. Маршак сохраняет только два последних повторения, но и в них эту антитезу он ослабляет. Ослабляет он ее вот каким образом. В шекспировской последовательности антитез поэт о себе говорит все время одинаково — «я», а о своем друге каждый раз по-новому: «ты», «память о тебе», «твое имя», «(твой образ) в глазах потомков»; таким образом, с каждым разом образ друга становится все более бесплотным и потому бессмертным, а от этого еще острее его контраст с образом поэта, который будет «гнить в земле». У Маршака нет ни этого нарастания бестелесности в одном образе, ни, конечно, этого «гниения» в другом.

Сонет 29. Здесь тоже перед нами ослабление антитезы, но не образной, а композиционной. «В раздоре с миром и судьбой» мне тяжело и горько — но стоит мне вспомнить о тебе, и «моя душа несется в вышину». У Шекспира эти две части строго разграничены: ст. 1—9 — мрак, ст. 10—12 — свет. У Маршака эти две части переплетаются, захлестывают друг друга крайними стихами: ст. 1—8 — мрак, ст. 9 — свет, ст. 10 — мрак, ст. 11—12 — свет. Переход от мрака к свету становится более постепенным и плавным. К тому же у Маршака и мрак не столь мрачен, и свет не столь светел. В скорби герой Шекспира страдает от изгнанничества (outcast state), от зависти к другим, от недовольства собой (myself almost despising); у Маршака первый мотив стал более расплывчат и отодвинулся в прошлое («годы, полные невзгод»), второй ослабился (из пяти поводов к зависти выпали два: featured like him и that man's scope), третий совсем исчез. А картина радости у Маршака омрачена напоминаниями «я малодушье жалкое кляну» и «вопреки судьбе», — у Шекспира этих оговорок нет. Так и здесь сглаживаются контрасты, смягчается напряженность и драматический тон оригинала становится спокойным и ровным.

Маршак настолько последователен в смягчении Шекспира, что когда он передает шекспировский образ не смягченно, а точно, этот образ кажется выпадающим из общего стиля перевода. Сонет 98 начинается так:

> Нас разлучил апрель цветущий, бурный.
> Все оживил он веяньем своим.
> В ночи звезда тяжелая Сатурна
> Смеялась и плясала вместе с ним.

Это прекрасные стихи, и это настоящий Шекспир, но в книге Маршака это четверостишие кажется инородным телом.

2. Вместо конкретного — абстрактное. Это, как легко понять, родственно уже описанной противоположности «напряженность — мягкость»: конкретный образ всегда эффектнее, напряженнее, чем отвлеченный.

а) Мы наблюдали эту особенность прежде всего там, где Маршак устранял слишком яркий (слишком безвкусный для него) блеск шекспировских драгоценностей: golden face, all-triumphant splendor. Этого принципа он придерживается систематически.

В сонете 27 («Трудами изнурен, хочу уснуть...») Шекспир говорит, что тень возлюбленной, like a jewel hung in ghastly night, makes black night beauteous, — Маршак переводит: «и кажется великолепной тьма, когда в нее ты входишь светлой тенью». Вместо ренессансного блеска драгоценного камня — романтическая «светлая тень». Сонет 55 у Маршака начинается: «Замшелый мрамор царственных могил...»; у Шекспира нет «замшелого мрамора», у него есть «мрамор и позолоченные памятники владык» (gilded monuments). Снова вместо ренессансного образа — романтический, с замшелыми руинами. В сонете 65 (знаменитое «Уж если медь, гранит, земля и море...») у Шекспира опять появляется jewel, и опять он исчезает у Маршака: «Where, alack, shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?» — «Где, какое для красоты убежище найти?» В сонете 21 («Не соревнуюсь я с творцами од...») Шекспир говорит, что его возлюбленная прекрасна как смертная женщина, «а не как эти золотые свечи в воздухе небес» (gold candles fixed in heaven's air); Маршак переводит: «а не как солнце или месяц ясный». Снова изгнана роскошь Возрождения, а ее место неожиданно занимает образ русского фольклора, к счастью достаточно стертый.

б) Но эта борьба с чрезмерной (для современного вкуса) конкретностью образов не ограничивается областью ювелирного дела. Каждый слишком вещественный, слишком картинный образ грозит отвлечь внимание читателя от «главного», и поэтому каждый такой образ по мере возможности затушевывается переводчиком.

Мы уже видели, как в сонете 81 Маршак обходит сложную метафору: entombed in men's eyes. Мы уже касались сонета 55 — там не только

«позолота» заменена «замшелостью» там еще и выброшен образ «Марса с его мечом»: мифология в наши дни вышла из моды. В сонете 60 («Как движется к земле морской прибой...») у Шекспира неистовствует олицетворенное Время: оно «отбирает им же данные дары, пронзает цвет юности, пропахивает борозды на челе красоты, пожирает все лучшее в природе, и ничто не устоит против его косы». У Маршака от этого остается только спокойное: «Резец годов у жизни на челе за полосой проводит полосу. Все лучшее, что дышит на земле, ложится под разящую косу», — вместо пяти картин две, вместо одного подлежащего (Время!) на четыре сказуемых — два подлежащих на два сказуемых (вспомним ту же тонкость в переводе 33 сонета). В сонете 137 (это сонет, который в энергичном подлиннике начинается: «Thou, blind fool, Love...», а в степенном переводе: «Любовь слепа...») Маршак прекрасно передает сложный шекспировский образ: «И если взгляды сердце завели и якорь бросили в такие воды, где многие проходят корабли...» — но следующий образ для него уже чрезмерен, и Маршак кратко заканчивает: «... зачем ему ты не даешь свободы?» — между тем как Шекспир безудержно продолжает: «зачем из лживости своих взглядов ты сковала крючья (forged hooks), к которым причален выбор моего сердца?» В сонете 128 возлюбленная поэта развлекается музыкой, и Шекспир завидует «этим клавишам, которые проворно подскакивают, чтобы поцеловать твою нежную руку, а мои губы, вместо того чтобы самим пожинать эту жатву, праздно краснеют за бесстыдство этих деревяшек». Маршак выбрасывает «жатву», выбрасывает изощренный образ губ, краснеющих от стыда, и — самое главное — клавиши у него вообще не оживают, не бесстыдничают и не отвлекают внимания читателя от образа музицирующей дамы: «Обидно мне, что ласки нежных рук ты отдаешь танцующим ладам... а не моим томящимся устам».

в) Другого рода конкретность исчезает, например, в сонете 77 («Седины ваши зеркало покажет...»). Это — сонет, написанный на записной книге, которую поэт дарит другу; у Шекспира он весь написан во втором лице: «ты», «тебе», «твое», — 18 раз повторяется это thou и его производные. У Маршака — ни разу: вместо обращения к живому другу у него — отвлеченное раздумье обо всем человечестве, вместо «морщины, которые правдиво покажет твое зеркало, напомнят тебе о прожорливых могилах» он пишет: «По черточкам морщин в стекле правдивом мы все ведем своим утратам счет...» («прожорливые могилы» тоже выпали, но к этому мы уже привыкли). Такое превращение личной ситуации в безличную у Маршака — обычный прием: когда он переводит (сонет 34): «Блистательный мне был обещан день, и без плаща я свой покинул дом», — это значит, что в подлиннике было: «Зачем ты обещала мне блистательный день и заставила меня пуститься в путь без плаща?..» Особенно часто это в начальных сонетах, где Шекспир

так страстно твердит другу: «твое одиночество пагубно», «твоя красота увянет», «ты умрешь»; но друг давно умер, а сонеты остались, и поэтому Маршак последовательно переводит: «всякое одиночество пагубно», «людская красота увядает», «все мы смертны»...

Не надо думать, будто все дело в том, что Маршак просто больше любит абстрактные выражения, чем конкретные. Совсем нетрудно найти примеры и противоположные, такие, где у Шекспира — отвлеченное суждение, а у Маршака — конкретный образ. Но каковы эти примеры? У Шекспира сонет 74 кончается словами: «The roth of that is that which it contains, and that is this, and this with thee remains». Здесь that = my life, this = my verse, и весь эффект двустишия — в изысканной игре этими that и this. Для читателей Маршака эта игра чересчур тонка и сложна, и Маршак решительно вводит конкретный образ: «Ей <смерти> — черепки разбитого ковша, тебе — мое вино, моя душа». Или другой пример. Сонет 23 кончается так: «O, learn to read what silent love hath writ: to hear with eyes belongs to love's fine wit». Последний стих — сентенция, которая могла бы прозвучать в «Бесплодных усилиях любви». Именно поэтому Маршак ее меняет: «Прочтешь ли ты слова любви немой? Услышишь ли глазами голос мой?» Вместо общезначимой констатации — живой вопрос к живому человеку; это для того, чтобы эмоциональный взлет хоть сколько-нибудь оправдал перед нынешним читателем изысканную метафору «слышать глазами». Иными словами, Маршак борется не за абстрактные образы против конкретных, он борется против слишком абстрактных и слишком конкретных — за золотую середину, за уравновешенность и меру во всем.

Любопытно, что когда Маршак вводит от себя конкретный образ, то конкретность его обычно иллюзорна. Мы читаем в переводе 65 сонета: «Как, маятник остановив рукою, цвет времени от времени спасти?..» — и вряд ли кто из нас представляет себе настоящий маятник и задерживающую его руку. А если бы кто это представил, то, наверное, он бы задумался и припомнил, что при Шекспире маятников не было: первые часы с маятником были построены Гюйгенсом через сорок лет после смерти Шекспира. В подлиннике, конечно, стояло: «чья мощная рука удержит стремительную ногу времени» и т. д.

г) Образы, почерпнутые из области политики, экономики, юриспруденции, военного дела и пр. В поэзии Возрождения, как известно, это был излюбленный художественный прием: творческое сознание, упиваясь широтой и богатством распахнувшегося перед человеком мира, радостно увлекалось каждым аспектом человеческой жизни и деятельности, эстетически утверждая его в искусстве. Любовь, основная лирическая тема, изображалась и как отношения повелителя и подданного, и как отношения заимодавца и должника, и как судебный процесс, и как военная кампания. Шекспир разделял это увлечение со всеми своими современниками. Кажется, нет ни одной статьи о сонетах Шекспира, где бы

не подчеркивалось обилие в них подобных жизненных реалий. Маршак, разумеется, в меру необходимости их передает. Без «хозяйственных» образов сделок и растрат не мог бы существовать 4 сонет, без «политических» образов данника и посла — 26 сонет, без аллегории суда — 46 сонет, без аллегории живописи — 24 сонет. Но там, где подобные мотивы образуют не ядро сонета, а его образную периферию, где они являются не структурными, а орнаментальными, — там Маршак при первой возможности старается избавиться от них или упростить их: они для него слишком конкретны.

Мы видели, как Маршак устранил из сонета 7 феодальные понятия homage и serving, заменяя их «приветом» и «встречей». То же самое он делает и в сонете 94: из «They are the lords and owners of their faces, Others but stewards of their excellence» получается расплывчатое «Ему дано величьем обладать, а чтить величье призваны другие». То же и в сонете 37: «beauty, birth... entitled in thy parts do crowned sit» — «едва ль не каждая твоя черта передается мне с твоей любовью». В сонете 141 Шекспир называет свое сердце «thy proud heart's slave and vassal», — Маршак сохраняет привычного «раба» и вычеркивает «вассала» (хотя в другом месте для «вассала» у него есть отличное слово «данник»). А в сонетах 64, 124, 154 у него выпадает и «раб», в сонетах 28, 31, 109 — «царствовать», в сонетах 57, 126, 153 — «державный» (sovereign).

С понятиями экономическими происходит то же самое. Шекспир пишет: «мысли, арендаторы сердца» (сонет 46), «природа — банкрот, у которого нет иной казны» (сонет 67), «какую компенсацию дашь ты, муза, за то, что...» (сонет 101); «любовь, подлежащая отдаче, как недолгая аренда» (сонет 107), «ты обирала чужие постели, урезывая поступления в их приход» (сонет 42). Все эти tenants, bankrupt, exchequer, amends, forfeit to a confined doom, revenues of their rents у Маршака начисто отсутствуют. Правда, в сонете 126 он сохраняет образ «предъявит счет и даст тебе расчет», но у Шекспира этот образ выражен терминами гораздо более специальными, quietus и audit. Не приходится и говорить о том, что метафорические упоминания «богатства» или «убытка» (например, «Память о твоей нежной любви для меня такое богатство» — в уже разбиравшемся сонете 29; ср. сонеты 13, 18, 28, 30, 34, 67, 77, 88, 119, 141) удаляются из перевода Маршака так же последовательно, как и метафорические упоминания о царской власти.

С понятиями юридическими — то же самое. В сонете 46 у Шекспира мысли собираются на суд присяжных (a quest impaneled), заслушивают истца и ответчика, который отвергает иск (the defendant doth the plea deny), и выносят официальное решение (verdict) о разделении собственности между взглядом и сердцем (the clear eye's moiety and the dear heart's part). У Маршака от этого остается только — «собрались мысли за столом суда»; вместо тяжбы у него — «спор», вместо раздела — «примирить решили», защитника и иска нет вовсе, — судебное разбирательство пре-

вращается в полюбовное улаживание домашней ссоры. В сонете 87 Шекспир рассуждает: «Ты слишком дорога, чтобы я мог обладать тобой... цена твоя, записанная в договоре (the charter of thy worth), возвращает тебе свободу; сроки моих долговых обязательств истекли...» и т. д. Маршак переводит: «Мне не по средствам то, чем я владею, и я залог покорно отдаю». Получается юридическая нелепость: герой владеет и ценностью (возлюбленной), и залогом, под который он ее получил. В шекспировской точной терминологии это было бы немыслимо. Нет нужды разбирать сонет до конца: юридические термины здесь в каждой строке, и переводятся они всюду одинаково неопределенно и приблизительно.

С понятиями военного дела — то же самое. Сонет 2: у Шекспира — «когда сорок зим поведут осаду твоего чела и пророют глубокие траншеи через поле твоей красоты...»; у Маршака — «когда твое чело избороздят глубокими следами сорок зим...»; 154 сонет: у Шекспира «легионы сердец», у Маршака — «девы»; у Шекспира «полководец жаркой страсти» (Амур), у Маршака — «дремлющий бог». Более мелких случаев не приводим.

Образов религиозных у гуманиста Шекспира мало. Но у Маршака их еще меньше. В сонете 29 с его контрастом мрака и света мрак подчеркнут у Шекспира упоминанием мольбы к «глухим небесам», а свет — гимном души «у врат небес» (deaf heaven, heaven's gate); у Маршака в первом случае «небосвод», во втором — «вышина», а «гимн» вообще отсутствует: напряженность антитезы утрачивается. В сонете 146 тело названо «бренным жильем» души, ее «излишком», ее «бременем», ее «служителем»; в переводе тело уважительно именуется «имущество, добытое трудом» (?).

Любопытно, однако, что как Маршак ослабляет черты религиозности у Шекспира, так же точно ослабляет он и черты того культа человеческой любви и красоты, который столь характерен для Возрождения. В только что рассмотренном «юридическом» сонете 87 Шекспир всюду говорит: «я владею тобой», «ты вручила мне себя» и т. д.; Маршак смягчает: «пользуюсь любовью», «дарила ты» любовь и т. д. В сонете 106 («Когда читаю в свитке мертвых лет...») Шекспир говорит: «of sweet beauty's best — of hand, of foot, of lip, of eye, of brow»; Маршак переводит: «глаза, улыбка, волосы и брови»; «руку» и «ногу» он предпочитает опустить (а «улыбку» добавляет от себя). Его идеал красоты — более духовный. Ренессансный культ тела для него — такая же крайность, как и средневековый «гимн души у врат небес»; а крайности нет места в его уравновешенной поэтической системе.

3. Вместо логического — эмоциональное. Мы видели в начале этой статьи, что в сонете 7 Маршак заменил концовку повествовательную («так и с тобой будет то-то, если ты не сделаешь то-то») концовкой восклицательной («Оставь же сына... Он встретит солнце..!»). Мы видели

потом, как в сонете 23 появлялись риторические вопросы, чтобы оправдать эмоцией изысканную метафору: «Услышишь ли глазами голос мой?» Все это — излюбленные средства Маршака-переводчика. Шекспир, как человек Возрождения, радуется новооткрытой мощи разума и развлекается тем, что всякую мысль и всякий образный ряд строит о неуязвимой логической связностью: «если — то», «так как — стало быть», «тот — который». Современному читателю это должно, по-видимому, казаться искусственным и вычурным, и Маршак идет ему навстречу: всюду, где можно, он старается заменять подчиненные предложения — сочиненными, а эффект мысли — эффектом чувства. Приводить примеры здесь было бы слишком долго и громоздко. Так, Шекспир пишет: «Подобна смерти эта моя мысль, которая может только плакать о том, что в ее руках — то, что она боится потерять» (сонет 64); Маршак переводит: «А это — смерть!.. Печален мой удел. Каким я хрупким счастьем овладел!» Если доставить себе труд подсчитать, сколько раз Маршак заменяет в конце сонета точку восклицанием, и наоборот, то окажется: эмоциональное восклицание появляется в четыре с лишним раза чаще.

Но пожалуй, главное даже не это. Главное — это та лексика, которую Маршак вводит в свои переводы «от себя», на место выброшенных им слов и образов. В только что цитированном сонете мы прочли: «Печален мой удел!;» В сонете 33, с которого мы начинали, мы читали: «Не ропщу я на печальный жребий». Там же был «нежный свет любви», там же была «туча хмурая, слепая». Сонет 81 открывался словами: «Тебе ль меня придется хоронить, иль мне тебя, — не знаю, друг мой милый»; этот «друг мой милый» — добавление переводчика. В сонете 128 — о музицирующей возлюбленной — герой Маршака мечтает стать клавишами, чтобы затрепетать под пальцами, «когда ты струн коснешься в забытьи»; у Шекспира нет ни романтического «забытья», ни романтических «струн», — струн здесь и не может быть, потому что инструмент, на котором играет дама, клавишный.

Мы обращаем внимание не на количество таких добавлений — в стихотворном переводе они всегда неизбежны, и при пристальном рассмотрении их всегда больше, чем на первый взгляд. Мы обращаем внимание на характер этих добавлений — на то, что все они принадлежат к эмоциональной лексике русской романтической поэзии пушкинского времени. Это, так сказать, тот общий стилистический знаменатель, к которому Маршак приводит все элементы своего перевода. Мы составили довольно большой список романтических добавлений Маршака к Шекспиру. Стилистическое единство их поразительно. Вот некоторые из них (перечисляются, конечно, только те обороты, которые не имеют в подлиннике никакого соответствия или имеют очень отдаленное): увяданье (сонет 1), аромат цветущих роз (5), седая зима (6), непонятная тоска (8; у Шекспира просто sadly), тайная причина муки (8), грозный

рок (9), вянет, седые снопы, красота отцвела (12), увяданье, весна, юность в цвету (15), светлый лик (18), сердце охладело, печать на устах (23), томит тоскою, грустя в разлуке (28), у камня гробового (31), певец (32), нежно, кроткий (34), увядая, благодать (37), туманно (43), вольные стихии, тоскую (45), мечта (47), тайна сердца моего (48), уныло, душа родная, с тоскою глядя вдаль (50), трепетная радость (52), замшелый (55), весна (56), горькая разлука (57), жду в тоске (58), ошибка роковая (62), отрада (64), роза алая, светлый облик (65), весенний (68), роза (69), весна (70), рука остывшая, туманить нежный цвет очей любимых, тоска (71), седины (77), приносит дар (79), вольный океан (80), земной прах (81), молчания печать (83), певец (85), жертва (88), отрада (90), печальный жребий... блажен (92), дарует, розы (94), сад весенний (99), зимы седые (104), нежные (104), поэт (106), привет (108), приют, дарованный судьбой (109), приют (110), розы (116), преступленья вольности (117), печаль и томленье (120), томящиеся уста (128), сон, растаявший, как дым (129), фиалки нежный лепесток, особенный свет (130), томленье, в воображеньи (131), седой ранний восток, взор, прекрасный и прощальный (132), прихоть измен, томиться (133), вольный океан (135), приют (136), терзаясь (143), мой приговор — ресниц твоих движенье (149). Этот список можно было бы очень сильно расширить. Разумеется, называть эту лексику «романтической» мы можем только по интуитивному ощущению: настоящий словарь русского поэтического языка первой трети XIX века никем пока не составлен. Но думается, что яркость этих примеров и без того достаточна. Здесь есть и туман, и даль, и романтические розы, а «душа родная» выглядит прямой реминисценцией из Владимира Ленского.

Поэтика русского романтизма пушкинской поры, лексика Жуковского и молодого Пушкина, стиль достаточно эмоциональный, чтобы волновать и нынешнего читателя, и в то же время достаточно традиционный, чтобы ощущаться классически величавым и важным, — вот основа, на которой сложилась переводческая манера Маршака. Вот чем определяются те границы его образной системы, за пределы которых он с таким искусством избегает выходить. Вот почему столь многое, характерное для Шекспира и Возрождения, оказывается в его переводе опущенным, затушеванным или переработанным.

Пора переходить к выводам.

Меньше всего мы хотели бы, чтобы создалось впечатление, будто цель этой статьи — осудить переводы Маршака. Победителей не судят; а Маршак был бесспорным победителем — победителем в двойной борьбе всякого переводчика: с заданием оригинала и с возможностями своего языка и литературной традиции. Таков приговор читателей и критики, и обжалованию он пока не подлежит. Да и нелепо было бы делить средства переводчика на дозволенные и недозволенные или требовать, чтобы он точно воспроизводил образ ради образа: достоинства перевода меряются не этим.

Для чего же была написана эта статья?

Во-первых, хотелось указать на следующее. Сонеты Шекспира в подлиннике читают у нас сотни любителей, но сонеты Маршака — миллионы. Если эти миллионы будут составлять свое представление о стиле Шекспира по стилю Маршака, они окажутся в затруднении. Спокойный, величественный, уравновешенный и мудрый поэт русских сонетов отличается от неистового, неистощимого, блистательного и страстного поэта английских сонетов. Английский Шекспир писал сонеты для друга и дамы, русский Шекспир — для нас и вечности. Это не отрицание заслуг Маршака. Переводы Жуковского из Шиллера — тоже драгоценность в сокровищнице русской поэзии. Но никто никогда не будет судить об идеологии Шиллера по переводам, куда Жуковский от себя вписывал строчки: «И смертный пред богом смирись» или «Смертный, силе, нас гнетущей, покоряйся и терпи». Об идеологии Шекспира по переводам Маршака судить можно, но о стиле Шекспира — никогда. Сонеты Шекспира в переводах Маршака — это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль. Читатель об этом должен быть предупрежден.

Во-вторых, чтобы призвать внимательнее исследовать технику Маршака-переводчика. Именно исследовать, а не отвлеченно восторгаться ею. Победителей не судят, но искусству победы у них учатся. Переводы Маршака могут нравиться или не нравиться, но учиться у них есть чему. И прежде всего редкому умению подобрать, организовать, подчинить единой цели все бесчисленные образные и стилистические мелочи перевода — умению, многочисленные примеры которого мы приводили выше. Это мастерство станет еще очевиднее, если сравнить работу Маршака с работой прежних переводчиков — Н. Холодковского, В. Мазуркевича, Ив. Мамуны или Эспера Ухтомского. Не надо думать, что они менее точны: если подсчитать поштучно отклонения от оригинала у них и у Маршака, то разница будет не так уж велика. Старые переводы были плохи не неточностью, а бесстильностью: там можно в одной строчке найти точнейшую передачу ярчайшего шекспировского образа, а в следующей — самый стертый и банальный поэтический штамп из арсенала надсоновского безвременья. Маршак стушует шекспировскую яркость, но никогда не допустит надсоновской тусклости; мало того, если он взял за образец романтическую лексику Жуковского, можно быть уверенным, что в нее не проскользнет ни слова из романтической лексики, скажем, Лермонтова: для чуткого слуха это уже будет диссонанс. Вот этой стилистической чуткости и должен учиться у Маршака всякий переводчик.

И, наконец, в-третьих, чтобы напомнить: нет переводов вообще хороших и вообще плохих, нет идеальных, нет канонических. Ни один перевод не передает подлинника полностью: каждый переводчик выбирает в оригинале только главное, подчиняет ему второстепенное, опускает или заменяет третьестепенное. Что именно он считает главным и что

третьестепенным — это подсказывает ему его собственный вкус, вкус его литературной школы, вкус его исторический эпохи.

Собственный вкус Маршака — это сдержанность, точность, ясность, мягкость, это поиск внутренней глубины и отвращение к внешнему эффекту и блеску. Достаточно перечитать литературные статьи и заметки Маршака, чтобы в этом не осталось никаких сомнений. Литературная школа Маршака — это тот большой поэт, который в годы молодости Маршака едва ли не один стоял в стороне от бурных экспериментов русского модернизма, как строгий хранитель заветов высокой лирической классики: Иван Бунин. Маршак учился на классике, но классику он воспринял через Бунина, а не через Брюсова. «Бунин и Маршак» — тема, до сих пор даже не поставленная в нашем литературоведении, и, конечно, не в этой заметке ставить ее в полный рост, но будущему исследователю стихи Бунина еще многое откроют в раннем Маршаке-поэте, а переводы Бунина — в зрелом Маршаке-переводчике.

Наконец, эпоха Маршака — это время, когда схлынула волна литературных экспериментов, начавшая свой разбег с началом века, когда у нового общества явилась потребность в новой, советской поэтической классике, когда величественная законченность и уравновешенность, поддержанная высокими традициями прошлого, стала признаком литературного стиля эпохи. В 20-х годах Маршака не замечали, в 30-х о нем стали говорить: «Именно так надо писать для детей», в 40-х уже никто не сомневался, что именно так надо писать решительно для всех. В 40-е годы и явились перед читателем сонеты Шекспира в переводах Маршака. О вкусе эпохи Шекспира по ним судить нельзя, но о вкусе эпохи Маршака по ним судить можно и полезно.

Времена меняются, вкусы борются, эстетические идеалы колеблются; наступит пора, когда новое поколение захочет увидеть нового Шекспира, в котором главным будет то, что Маршак считал третьестепенным. И пусть этому поколению посчастливится найти переводчика, который создаст ему нового Шекспира с таким же мастерством, с каким Маршак создал того Шекспира, которого знаем мы.

P. S. *В советское время была выдвинута программа «реалистического перевода»: переводить нужно не литературные произведения, а ту действительность, которую отражали эти произведения. Эту программу сформулировал И. Кашкин, а наилучшим образом воплотил (еще до Кашкина) Б. Пастернак, когда «от перевода слов и метафор... обратился к переводу мыслей и сцен» (предисловие к переводу «Гамлета»). Совершенно тоже делал и Маршак, хотя «мысли и сцены» шекспировских сонетов выглядели для него совсем иначе, чем для Пастернака. Эта статья была написана совместно с Н. С. Автономо-*

вой для журнала «Вопросы литературы» (1969, N 2), отсюда ее популярный стиль, вся проработка материала принадлежит Н. С. Автономовой, а основная мысль и словесное изложение — мне. О том, как эти (и другие) переводы вписываются в общую эволюцию творчества С. Маршака, мне пришлось писать в статье «Маршак и время» («Литературная учеба», 1994, № 6; статья ждала печати 25 лет). Имя Маршака в те годы было окружено крайним пиететом, и такая статья о его переводах казалась подрывной; теперь, наоборот, когда художественные ценности 1940-х годов отменены, она должна казаться едва ли не апологетической. Может быть, это и не лишнее: новых переводов, притязающих сменить Маршака, явилось очень много («в журналы каждый день несут переводы сонетов Шекспира и каждые два месяца — полные переводы!» — говорил Е. Витковский), но ни один из них не дал такой законченности нового стиля, какой была у Маршака законченность старого стиля.

БРЮСОВ-ПЕРЕВОДЧИК

Путь к перепутью

В истории литературы есть повторяющаяся роль: «побежденный учитель победителей-учеников». Он стоит у начала литературной эпохи, он проходит через долгий период уединенных экспериментов, переживает краткую пору громкой славы, а потом наступает некончающаяся полоса полууважительного пренебрежения: ученики оттесняют и затемняют учителя, и не всегда найдется между ними Пушкин, чтобы напомнить: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?» Пушкин этими словами заступался перед Рылеевым за Жуковского. Но таков был не только Жуковский. У начала русского XVIII века таким непризнанным учителем стоит Тредиаковский, а у начала XX века — Брюсов. Его можно не перечитывать, его можно осуждать за холодность и сухость, ему можно предпочитать Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака, кому кто нравится. Но нельзя не признавать, что без Брюсова русская поэзия не имела бы ни Блока, ни Пастернака, ни даже Есенина и Маяковского — или же имела бы их неузнаваемо иными. Миновать школу Брюсова было невозможно ни для кого. «Вы сами, было время, поутру линейкой нас не умирать учили», — писал от имени целого поколения Пастернак в своей юбилейной инвективе.

«...К тому же переводной слог его останется всегда образцовым», — продолжал Пушкин свою защиту Жуковского. Для поэтов эпохи больших культурно-поэтических переломов — и для Тредиаковского, и для Жуковского, и для Брюсова — переводы имели совсем особое значение. Русская литература развивалась стремительно, приходилось «и жить торопиться, и чувствовать спешить». В этом процессе переводы играли очень заметную роль. Это было рабочее подспорье, не более того: переводчиков в переводимом привлекало не столько величие авторов и слава произведений, сколько стройность мироощущения и отчетливость художественных средств. Именно поэтому Жуковский переводил больше из Уланда, чем из Шиллера, а Брюсов больше из Приска де Ландель, чем из Рембо; именно поэтому у Жуковского трудно провести грань между переводом и подражанием, а у Брюсова порой кажется, что некоторые «переводы» названы так лишь для отвода глаз.

Как для Жуковского последним словом европейской культуры был романтизм, так для Брюсова — символизм.

Рабочие тетради Брюсова 1890-х годов полны переводов из символистов и предсимволистов вперемежку с оригинальными стихотворениями. Первые изданные им книги, маленькие выпуски «Русских символистов», уже включали переводы из Эдгара По, Верлена, Рембо, Маллар-

ме, Метерлинка, Тальяда. Раньше чем выпустить первый сборник собственных стихов, он поспешил напечатать сборник переводов из Верлена — «Романсы без слов» (1894). Старый Верлен был еще жив, безвестный переводчик успел послать ему эту книжку на непонятном языке с четверостишием: «Еще покорный ваш вассал, я шлю подарок сюзерену, и горд и счастлив тем, что Сену гранитом русским оковал...» Даже в «Tertia vigilia» (1900),первой книге зрелого,классического Брюсова,среди «любимцев веков» рядом с брюсовским Ассаргадоном стоял «Соломон» Гюго, рядом с Клеопатрой — «Изольда» д'Аннунцио и рядом со скифами — норвежские моряки Верхарна. Брюсов ощущал эти стихи своими и относился к ним, как к своим. Поэтому потом, переиздавая отдельно свои переводы из Верлена и Верхарна, он с извинением писал, что на некоторые из них «надо смотреть не более как на подражание», а один его «перевод» из Метерлинка («Уныние») потом без всяких оговорок занял место среди оригинальных брюсовских стихов.

Молодой Брюсов переводил не поэзию, а поэтику. Он выхватывал из переводимого произведения несколько необычных образов, словосочетаний, ритмических ходов, воспроизводил их на русском языке с разительной точностью, а все остальное передавал приблизительно, заполняя контуры оригинала собственными вариациями в том же стиле. В его тетрадях остался любопытный опыт перевода одного сонета Малларме — сперва подстрочный, потом стихотворный: подстрочник сделан с удивительной небрежностью, самые простые слова переведены в нем неправильно, но Брюсов не обращает на это внимания — это лишь толчки для его собственной импровизации в стиле Малларме, в окончательный вариант эти оплошности вообще не попадут, от подлинника там останутся лишь одна строка в начале сонета, три в середине да несколько слов в конце, а все остальное будет собственным брюсовским упражнением в манере Малларме, очередным экспериментом его художественной лаборатории. (См. об этом нашу статью «Брюсов и подстрочник».)

В таком подходе к переводу Брюсов был не одинок среди современников, так же, как он, искавших путей к новой поэтике. Подобным же образом украшал Иннокентий Анненский если не все, то многие из своих фантазий на темы «парнасцев и проклятых»; подобным же образом Бальмонт переводил сплеча тома Эдгара По, Шелли и Уитмена, безукоризненно воспроизводя то, что ему нравилось в этих поэтах, и заменяя собственными вариациями то, что казалось ему в них недостаточно удачным; а Максимилиан Волошин даже в 1919 г., собрав в книгу свои переводы из Верхарна, считал необходимым в предисловии предупредить читателя, что в тех переводах, которые он делал по доброй воле, он считал возможным опускать верхарновские строки и добавлять свои, и только в нескольких переводах на заказ, к которым он был равнодушен, он старался быть точен.

Но Брюсов не был бы Брюсовым, если бы он остановился на таком интуитивном различении добра и зла в вопросах перевода. Его аналитический ум требовал осмысления стихийного опыта. Это осмысление касалось и материала, и метода его переводов.

Как только Брюсов к 1900-м годам вырабатывает собственный художественный стиль — стиль «Tertia vigilia», «Urbi et orbi», «Stephanos», «Всех напевов», — прежняя потребность в переводческой лаборатории для него отпадает. Экспериментаторский интерес сменяется коллекционерским и просветительским: свой запас переводов он рассматривает уже не как сырье для собственного художественного производства, а как готовое изделие для читательского художественного потребления. Он пересматривает свои переводы, заменяет неудачные, восполняет пробелы, отделяет главное от второстепенного. Так составляется сборник «Французские лирики XIX века» (1909 и 1913), в котором пестрая россыпь имен больших и малых французских символистов упорядочивается по поколениям, снабжается биографическими и библиографическими заметками, превращается почти в историко-литературную хрестоматию. Из этой массы выделяются два имени, они теперь в центре брюсовского пантеона: это Верлен и Верхарн. Верлен был первой любовью Брюсова среди символистов, верность ему он сохранил до конца, и большой том брюсовских переводов из Верлена со статьями и примечаниями до сих пор остается одним из лучших изданий русского Верлена. (Только «одним из лучших», потому что вслед за Брюсовым с переводами Верлена выступил Ф. Сологуб, и книжечка его переводов была такова, что сам Брюсов, не любивший признавать поражений, заявил о его превосходстве; но славы первооткрывателя русского Верлена Брюсов не уступал никому.) Верхарн открылся Брюсову позже, к концу 1890-х годов, а по-настоящему зазвучал в его стихах в революционном 1905 году: и мятежность, и пафос, и трагизм великого бельгийского ритора обрели в русской поэзии такую революционную силу, какой они никогда не имели в контексте французской словесности. Брюсовский Верхарн остался образцовым: его переводили многие талантливые мастера и при жизни Брюсова, и после его смерти, здесь было много и удач и неудач, но интонация, стиль, строй всюду, даже при попытках отталкивания, оставались те, которые были заданы Брюсовым.

Как в выборе поэтов, так и в выборе приемов произвол уступает место обдуманности. Брюсов не собирается отказываться от своего способа перевода — от обычая переводить точно самые яркие художественные эффекты подлинника и приблизительно, по мере сил, — все остальное. Но он хочет дать себе отчет, почему ему кажутся самыми яркими в таком-то стихотворении такие-то черты, а в таком-то — совсем иные. И он отвечает: «Внешность лирического стихотворения, его форма, образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художни-

ка, — таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков... Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов („The Bells“ Эдгара По) или даже рифмы (многие из шуточных стихотворений). Выбор такого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода». Это написано в 1905 г. в статье под броским заглавием «Фиалки в тигеле» (статья начинается фразой Шелли: «Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой — это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку с целью открыть основной принцип ее красок и запаха»). Поводом для статьи был сделанный Г. Чулковым перевод «Песен» Метерлинка, где Чулков переводил преимущественно образы, а не «склад стиха и его движение». И Брюсов продолжает: «В „Песнях“ Метерлинка важнее их склад, чем их образы. Переводчик „Песен“ вправе и обязан ради сохранения их склада жертвовать точной передачей их образов. Вольным переводом этих „Песен“ надо признать не тот, который удаляется от точного воспроизведения картин подлинника (если, конечно, замысел автора, „идея“ песни и проникающее ее настроение сохранены), но тот, который разрушает особенности ее склада. Часто необдуманная верность оказывается предательством».

Это очень хорошее описание того, что есть доминанта в структуре художественного произведения и как по этой доминанте должен строиться перевод. Мысль Брюсова хорошо запомнилась переводчикам, слова его не раз цитировались и цитируются до сих пор — особенно последние слова насчет «необдуманной верности», которая оказывается предательством. Не удовлетворен ею оставался только сам Брюсов. Эта формула была хорошим оправданием того, что он уже сделал в переводе, но недостаточным выражением того, что он хотел бы сделать. А он хотел большего. И это была не самонадеянная прихоть, а задача, закономерно выдвигаемая временем.

Дело в том, что новая культурная эпоха проявлялась не только в стремлении приобщиться поскорей к последним достижениям европейского модернизма от Верхарна до Жюля Ромена. Она проявлялась и в потребности перечитать по-новому наследие прежних веков: Пушкина, Гёте, Данте, Вергилия. Во всех этих смолоду знакомых классиках сверстники Брюсова с легкостью видели то, чего не видели их отцы, — с одной стороны, таинственные прозрения, с другой стороны, изысканные стиховые и образные эксперименты. Эти новые открытия на старых местах им хотелось донести до современников. Самым простым средством к этому были бы новые переводы на смену старым. Но каковы должны быть эти новые переводы? «По доминанте», как это следовало

бы по программе «Фиалок в тигеле»? Однако выявить доминанту в художественной структуре не современного, а давнего произведения, да еще такого сложного, как «Фауст» или «Божественная комедия», — задача исключительной трудности. Да и допускает ли эта задача единственное решение? Ведь все великие создания прошлого уже переводились не раз и по-разному, каждое новое поколение в истории культуры видело их «доминанту» в том, что было ему ближе, делало соответствующие переводы, а затем приходило следующее поколение с иным взглядом, оставляло прежние переводы и бралось за новые. Где ручательство, что понимание «Фауста» символистами не отживет так же скоро, как понимание его сперва романтиками, а потом реалистами, и что новый перевод по новой доминанте в свою очередь не устареет «на корню»? Ответ напрашивается один: классическую поэзию нельзя переводить так, как можно переводить поэзию новейшую: в новейшей поэзии можно непосредственным ощущением отличить главное от второстепенного и переводить одно точнее, а другое вольнее, в классической нет второстепенного, там все главное и все требует точного перевода. И чем дальше от нас во времени отстоит переводимое произведение, тем щепетильнее должны мы быть в этой точности. «Когда речь идет о переводе великих поэтов Эллады и Рима, — пишет Брюсов в 1913 г., всего лишь через восемь лет после «Фиалок в тигеле», — нам кажется необходимым передавать не только мысли и образы подлинника, но самую манеру речи и стиха, все слова, все выражения, все обороты; и мы твердо верим, что такая передача — возможна».

Это не значит, что прежний идеал перевода «по доминанте» отменяется, — это значит, что он раздваивается. Его программа предполагала точность в передаче главного и вольность в передаче второстепенного: выражаясь памятными словами Жуковского, в главном поэт-переводчик должен был быть «раб», во второстепенном — «соперник». Теперь эти две установки разъединились: путь привел к перепутью. В одну сторону он повел к идеалу абсолютной точности, в другую — как ни странно это звучит — к идеалу абсолютной вольности.

В самом деле, требуя от переводчика стать «рабом» великого подлинника, Брюсов и не думал запрещать ему «соперничество» с подлинником — он только отводил для этого соперничества четко обособленную область, область подражаний. У молодого Брюсова переводы неотличимо переливались в подражания — зрелый Брюсов ставит между ними непереходимую грань. Едва ли не впервые в истории русской поэзии он начинает разрабатывать поэтику подражания как специфического, внутренне определившегося жанра. В начале 1910-х годов одновременно с декларацией своей новой программы перевода Брюсов начинает работать над книгой «Сны человечества»: исполинским циклом стилизаций лирической поэзии всех веков и народов. Сюда должны были войти и некоторые переводы, но главным образом — именно

подражания. («Исторической лирикой» — по аналогии с «историческим романом» — удачно назвал их В. Рогов.) В наброске предисловия Брюсов писал: «Мне хотелось бы... слагать стихи не так именно, как слагали их первобытные люди, поэты восточной и античной древности, поэты средних веков, эпохи Возрождения и веков следующих вплоть до нашего... — но так, *как они хотели слагать стихи*. В обладании всеми теми средствами, какие дает техника современной поэзии, я хотел бы досказать то, что они порывались выразить...» Более отчетливой программы тезиса «переводчик в стихах — соперник» невозможно и желать. Но называть это переводом Брюсов отныне отказывается.

Итак, подражанию предоставляется передавать то, что «порывались выразить» поэты прошлого; на долю перевода остается *только* то, что они действительно сказали, но зато и *все* то, что они действительно сказали, без смягчений, без исключений. Не «пересказывать подлинник», как делали переводчики скромные, не «соперничать с подлинником», как делали переводчики честолюбивые, а «заменять подлинник» — вот формула, которую выдвигает Брюсов. «Вопрос стоит раньше всего о переводе *классических* произведений... В таких переводах, с одной стороны, важно и дорого действительно *каждое* слово, почти — каждый звук слова; изменить что-либо в переводе почти всегда значит обесцветить и обезличить оригинал. С другой стороны, в таких произведениях почти каждое слово давало повод на протяжении веков к многочисленным комментариям, спорам, выводам; заменять одно выражение другим — значит нередко зачеркнуть целую литературу по поводу этого слова. Переводя такие произведения, необходимо быть крайне осторожным и постоянно помнить, что за каждой строкой, за каждым стихом стоит длинный ряд толкователей, подражателей и ученых, строивших на этой строке или на этом стихе свои теории» («О переводе „Энеиды“ Вергилия», 1920).

Перед нами — развернутая и обоснованная программа переводческого буквализма. Буквализм — это не бранное слово, а содержательное научное понятие. Перевод всегда есть равнодействующая между двумя крайностями — насилием над традициями своей литературы в угоду подлиннику и насилием над подлинником в угоду традициям своей литературы. Насилие первого рода обычно и называется буквализмом; насилие второго рода иногда пытается именоваться творческим переводом. В истории перевода перевешивает попеременно то одна крайность, то другая: это так же неизбежно, как чередование шагов правой и левой ногой.

Перевод буквалистский рассчитан прежде всего на узкий круг ценителей, знакомых с подлинником, перевод творческий рассчитан на широкую массу читателей, впервые знакомящихся с подлинником через перевод. Перевод буквалистский часто вызывает насмешки: «Он становится понятен, только если положить рядом подлинник». Но разве мало есть переводов «творческих», которые, наоборот, если положить

рядом подлинник, вдруг приводят в совершенное недоумение? «Буквалистский» еще не значит «плохой», «творческий» еще не значит «хороший»; удачи и неудачи возможны как на том, так и на другом пути в зависимости не от принципа, а от мастерства и вкуса. Брюсов тоже изведал и удачи и неудачи на избранном им пути буквализма; и так как он был экспериментатором-первопроходцем, то неудач у него было больше, чем удач.

Прежде всего была плодотворная неудача — перевод «Энеиды» Вергилия. Брюсов работал над ним всю жизнь, так и не успев его закончить, и от варианта к варианту перевод становился все последовательнее буквалистичен. Здесь каждый стих — решение отдельной задачи, исхищрение, цель которого — передать почти каждый образ, каждое слово, каждую аллитерацию подлинника; и в каждом стихе Брюсов достигает этой цели, но лишь за счет того, что теряется связь задач, связь стихов, и читать поэму подряд становится невозможно. Брюсову не удалось осуществить свою мечту — стать для Вергилия тем, чем стал Гнедич для Гомера, «переводчиком навсегда», но его титанический эксперимент не пропал даром: после него уже нельзя было переводить античных поэтов так, как до него, и пример его повлиял даже на практику таких переводчиков, которые вовсе не склонны к его теоретическим крайностям.

Затем была неплодотворная неудача — перевод «Фауста» Гёте. Брюсов подступался к этому труду еще в молодости, осуществил его в 1919—1920 гг., первая часть перевода вышла посмертно, вторая почти вся остается еще не изданной. Это неудача, потому что здесь слишком много буквализма, чтобы перевод был легок для читателя, и она неплодотворна, потому что здесь слишком мало буквализма, чтобы перевод был поучителен для писателя. Трудно отделаться от впечатления, что Брюсов был равнодушен к переводимому произведению: каждый стих здесь ставил перед переводчиком не меньше задач, чем в «Энеиде», но они не волновали Брюсова, и он не решал их, а обходил. Такой же неплодотворной неудачей был и другой труд, замысел которого Брюсов вынашивал смолоду, — полный перевод стихов Эдгара По, вышедший в год смерти Брюсова: отдельные стихотворения удались Брюсову замечательно, но основной массив перевода остался холоден и громоздок.

И наконец, была неплодотворная удача — переводы из армянской поэзии (главным образом народной и средневековой), этот подвиг 1915 года, открывший русскому — и не только русскому — читателю целый новый поэтический материк. Иногда говорят, что причина удачи в том, что Брюсов отошел здесь от буквализма к творческому переводу; это не так, по черновикам видно, как боролся Брюсов за то, чтобы донести до читателя каждое, буквально каждое слово даже не подлинника, а подстрочника переводимой вещи. «Поэзия Армении» Брюсова могла бы стать таким же нарицательным образцом пагубности буквализма, ка-

ким стала, например, «Энеида», если бы за нее неожиданно не подали свой решающий голос сами армяне. Хранители и ревнители своей поэзии, они больше всего справедливо желали, чтобы «то, что действительно сказали» их поэты, и было передано в переводе, а не только служило толчком к собственному творчеству переводчиков. Переводы Брюсова были ими единодушно признаны за образцовые. Эта слава за ними и осталась, их переиздавали, их хвалили, — но им не подражали. Переводы из армянской поэзии, делавшиеся русскими поэтами после Брюсова, не продолжают его буквалистических принципов, а примыкают к той технике «творческого перевода», которая по естественному ходу истории сменила у нас обычаи буквализма с середины 1930-х годов. Удача Брюсова осталась неплодотворной.

Мы должны ценить поэтов раздельно за их искания и за их достижения. Общепризнанные достижения Брюсова лежат на золотой середине между крайностями его исканий — это Верхарн, это Верлен, это «Французские лирики XIX века» в окончательных редакциях, это многие его переводы из поэтов разных стран и народов. Но и крайности его исканий тоже заслуживают внимания. Переводчики сегодняшнего дня могут найти неожиданно много близкого себе в практике самых ранних, самых вольных брюсовских переводов. А переводчики завтрашнего дня не пройдут мимо поздней буквалистической программы Брюсова и таких высоких ее образцов, как переводы из армянской поэзии.

P. S. *О злополучной брюсовской «Энеиде» мы написали отдельную статью «Брюсов и буквализм» (в сб. «Мастерство перевода», 8, М., 1971). Там говорилось, в частности, вот о чем. В истории русского стихотворного перевода сменилось пять периодов. XVIII век был эпохой вольного перевода, «склонявшего на русские нравы» и содержание и форму подлинников. Романтизм был эпохой точного перевода, приучавшего читателя к новым, дотоле непривычным образам и формам: таков Жуковский. Реализм XIX века опять стал эпохой вольного, приспособительного перевода — такого, как в курочкинском Беранже. Модернизм начала XX века вернулся к программе точного перевода: не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику: таков не только Брюсов, но и все его современники от Бальмонта до Лозинского. Наконец, советское время — это реакция на буквализм, спрос на ясность, легкость и традиционные ценности русской культуры, эпоха Маршака.*

Легко увидеть: это близко соответствует пяти периодам истории всей русской культуры, пяти этапам распространения образованности в России. В этом процессе чередуются периоды распространения культуры вширь и вглубь. «Вширь» — это значит: культура

захватывает новый слой общества быстро, но поверхностно, в упрощенных формах, как общее знакомство, а не внутреннее усвоение, как заученная норма, а не творческое преобразование. «Вглубь» — это значит: круг носителей культуры заметно не меняется, но знакомство с культурой становится более глубоким, усвоение ее более творческим, проявления ее более сложными. В XVIII в. шло распространение культуры вширь — в массу невежественного дворянства. В начале XIX в. было достигнуто насыщение, культура пошла вглубь и дала Жуковского, Пушкина и Лермонтова. Середина XIX в. — новое движение культуры вширь: в массу невежественного разночинства. В начале XX в. и здесь достигнуто насыщение, культура идет вглубь и дает расцвет «серебряного века». После революции культура вновь идет вширь, в массу невежественных рабочих и крестьян. Движение это еще не закончилось, потребителями культуры являются очень разные слои общества, и они нуждаются в разных переводах.

Перефразируя С. С. Аверинцева, мы можем сказать: цивилизация с цивилизацией знакомится так же, как человек с человеком. Чтобы знакомство состоялось, они должны увидеть друг в друге что-то общее: чтобы знакомство продолжалось (а не наскучило с первых же дней), они должны увидеть друг в друге что-то необщее. На первых порах знакомства перевод отбирает для читателя те черты французского, латинского или китайского духовного мира, которые имеются и в его собственном характере. А затем постепенно он раскрывает читателю нового знакомца уже во всей широте и предоставляет читателю самому приспосабливаться к непривычным (а то и неприятным) чертам его духовного склада, будь то чужая вера или чужое стихосложение, — если, конечно, читатель намерен поддерживать это общение.

БРЮСОВ И ПОДСТРОЧНИК
Попытка измерения

> Что касается содержания, то здесь идеалом было: сохранить и в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений.
>
> *В. Я. Брюсов. Задачи издания. — «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней».*

О подстрочнике у нас говорили и писали много, но изучали его мало. Обычно споры о подстрочниках сводились к признанию, что перевод с подстрочника — не позор, а несчастье и что в будущем мы научимся обходиться без них. Уверенность в будущем отвлекала от настоящего: с подстрочников переводили и переводят в огромных количествах, но теоретических наблюдений над этой практикой почти нет. Между тем теоретический интерес перевода с подстрочника очень велик. Переводческий процесс состоит из двух этапов: понимания и оформления. Обычно при анализе они трудноразделимы: когда мы видим в переводе с оригинала какое-то отклонение от подлинника, мы, как правило, не можем сказать, то ли здесь переводчик увидел в словах подлинника больше (или меньше), чем видим мы, то ли он увидел то же, что и мы, и только не сумел (или не захотел) уложить увиденное в строки перевода. При переводе с подстрочника они разделены: понимание текста целиком задает подстрочник, оформление берет на себя переводчик. Отклонение от буквы оригинала переводчик может объяснить своим «проникновением в дух» подлинника, отклонение от подстрочника (за величайшими исключениями) не может быть «проникновением в дух», а может быть только «от лукавого», только вольностью переводчика.

Все это делает чрезвычайно любопытным сопоставительный анализ подстрочников и сделанных по ним переводов. Поэтому драгоценно то, что от работы Брюсова над «Поэзией Армении» в архиве сохранились (РО РГБ, ф. 386) не только рукописи переводов, но и подстрочники (П. Макинцяна и К. Микаэляна, реже В. Теряна) для работ Брюсова и его товарищей по изданию. Брюсов, как известно, изучал армянский язык, но, конечно, за несколько месяцев он не мог узнать его настолько, чтобы опираться на подлинник в обход подстрочника: по-видимому, он

понимал, какое слово транскрипции соответствует какому слову подстрочника, но оттенки смысла и связи слов представлял себе только по подстрочнику, и в трудных случаях — по консультациям П. Макинцяна[1].

Вот два маленьких примера (по пять строчек) работы переводчиков над подстрочником.

Первый — из «Давида Сасунского», гл. 4, подстрочник (к. 17, ед. 5, л. не нум.): «Мсрамэлик больше не держал (не стал держать) Давида. Мать отправила его: он прибыл к дяде». Перевод В. Брюсова: «Мысрамэлик не стал Давида держать, И к дяде назад вернулся Давид». Подстрочник: «Дядя заказал (велел сшить) для него железные сапоги, Еще железную палку заказал (велел сделать), Сделал Давида пастухом (пастухом, пасущим ягнят)». Перевод: «Из железа Ован сапоги заказал, Из железа Ован посошок припас, И стал Давид с той поры пастухом».

Второй пример — из Ов. Туманяна, «Ануш», Подстрочник: «И с шумным-шумным криком радости Победителя посадила на тахте близ жениха». Перевод Вяч. Иванова: «Ведет с почетом к жениху, Сажает рядом на тахту». Подстрочник: «От криков восторга, от рукоплесканий дрожат стены и потолок», в переводе пропущено. Подстрочник: «А из-за занавески новоявленной невесты Глядят стоя молодицы и девицы». Перевод: «Меж тем за тканию узорной Взор девичий, как страж дозорный, Горящий, любопытный взор победу судит и позор».

Совершенно ясно и далеко не ново, что перед нами два разных типа обращения с подстрочником: Брюсов старается сохранить каждое слово подстрочника и лишь переставляет их ради метра или заменяет некоторые ради стиля; Иванов пересказывает подлинник своими собственными словами. Переводы эти можно противопоставить как «точный» («буквалистский» в буквальном смысле этого слова) и «вольный» («творческий», как принято ныне выражаться). Но спрашивается: нельзя ли эти понятия выразить в количественных показателях, нельзя ли говорить не просто «один перевод точнее, а другой вольнее», но и «один настолько-то точнее, другой настолько-то вольнее?»

Мы испробовали очень простой и грубый, но, думается, для начала достаточно показательный способ измерения точности: подсчет количества знаменательных слов (существительных, прилагательных, глаголов, наречий), сохраненных, измененных и опущенных-добавленных в переводе по сравнению с подстрочником. Так, в приведенном примере из «Давида Сасунского» сохраненными являются слова «Мысрамэлик»,

[1] Архивные подстрочники не раз привлекались исследователями армянских переводов Брюсова (особенно в статьях сборника «Брюсовские чтения 1966 года», Ереван, 1968), но систематический учет их близости с окончательными переводами делался редко (лучше всего — в статье К. В. Айвазяна «О некоторых русских поэтах-переводчиках «Поэзии Армении» [Айвазян 1968, 229—299]).

«Давид», «держать» и т. д.; измененными — «из железа» (однокоренной синоним), «посошок» (разнокоренной синоним); опущенными — «мать отправила его»; добавленных нет. На подробностях методики здесь нет возможности останавливаться, заметим только, что точность передачи существительных неизменно бывает в полтора-два раза больше, чем точность передачи остальных частей речи: видимо, подлинник «узнается» прежде всего именно по существительным. Выделим лишь два суммарных показателя, которые, как кажется, могут характеризовать перевод в целом. Во-первых, это *показатель точности* — доля точно воспроизведенных слов от общего числа слов *подстрочника*; во-вторых, это *показатель вольности* — доля произвольно добавленных слов от общего числа слов *перевода* (и то и другое — в процентах). Оба показателя дополняют друг друга; порознь они давали бы картину неполную: можно, например, представить себе перевод, старательно сохраняющий слова подстрочника, но еще старательнее заглушающий их множеством произвольных добавлений.

Перечислим показатели точности и вольности для ряда текстов из «Поэзии Армении» объемом в 50—150 слов (50 знаменательных слов — средний объем сонета, 150 и выше — отрывка из поэмы). «Давид Сасунский» (белый акцентный стих) — 58% точности и 15% вольности; Ав. Исаакян, «Абул-Ала-Маари» (сура 6: длинные стихи с парной рифмовкой) — 54 и 27%; Саят-Нова, песни 1—2 (четверостишия с четверной рифмовкой) — 53 и 11%, 33 и 35%; Мецаренц, сонет 2 — 37 и 29%, сонет 3 — 37 и 20%; Тэкэян, сонет из Приложения к антологии — 46 и 24%; Исаакян, «Я увидел во сне...», перевод Блока — 55 и 18%, перевод Брюсова — 53 и 18%; А. Чарыг, «Тринадцать лет ей...», перевод С. Боброва — 54 и 5% (минимальный показатель вольности в нашем материале!), перевод Брюсова — 40 и 19%; Иоаннисиан, «Умолкли навсегда...», перевод Бальмонта — 34 и 46% (максимальный показатель вольности в нашем материале!); Туманян, «Ануш», п. 3, пер. В. Иванова — 27 и 36%[2].

Из этого ряда показателей прежде всего бросается в глаза разница между Брюсовым и Блоком, с одной стороны, Бальмонтом и Ивановым — с другой (последние больше добавляют в перевод своих собственных слов, чем сохраняют слов подлинника). Это и есть та разница между «точными» и «вольными» переводами, которая интуитивно ощущается всяким, а здесь только впервые объективно измерена. Далее, обращает внимание постепенное нарастание вольности с постепенным усложнением строгости ритма (от акцентного стиха к ямбу) и строгости рифмовки (от белого стиха к сонетам). И то и другое налагало дополнительные ограничения на отбор слов: в белый стих вложить нужное содержание всегда легче, чем в рифмованный. Этот ряд можно продолжить,

[2] Подстрочники см.: к. 18, ед. 17, лл. 3—4, 1—15 (Исаакян), ед. 15, л. 14 (Иоаннисиан); к. 19, ед. 3, лл. 1—2 (Мецаренц); ед. 8, лл. 9—10 (Саят—Нова); ед. 13, лл. 5—6 (Тэкэян); ед. 17, лл. 1—2 (Чарыг).

рассмотрев переводы в прозе, где стиховых ограничений нет совсем, а есть лишь стилистические. Брюсов прозу с подстрочника не переводил; подсчет по одному советскому переводу с узбекского подстрочника (роман Дж. Икрами «Поверженный» в пер. В. Смирновой, очень бережном и аккуратном) дал показатель точности 55, показатель вольности — 15%, как в «Давиде Сасунском» Брюсова. Это значит: точность переводов Брюсова не только относительно высока (по сравнению с Бальмонтом и Ивановым), она еще и абсолютно высока — приближается к пределу, при котором перевод становится хорошо отредактированным подстрочником.

Нет надобности напоминать: те понятия «точности» и «вольности», о которых здесь идет речь, — понятия исследовательские, а не оценочные: «точный перевод» не значит «хороший перевод», а «вольный перевод» — «плохой перевод». Какой перевод хорош и какой плох, это решает общественный вкус, руководствуясь множеством самых различных факторов. Если, скажем, составитель антологии интуитивно чувствует, что такой-то перевод хорош, а такой-то плох, он возьмет один и отвергнет другой, не утруждая себя расчетами точности и вольности. Но между явно хорошим и явно плохим всегда есть огромный слой средних переводов, перед которыми интуиция молчит; и здесь разумный составитель обратит внимание на степень точности и из двух одинаково заурядных переводов одного стихотворения выберет тот, который хотя бы больше доносит от подлинника. Так приходилось поступать и Брюсову. Из двух переводов стихотворения Чарыга «Тринадцать лет ей...» он поместил перевод С. Боброва в тексте, а свой лишь в приложении, — потому что, как мы видели, первый был заметно точнее. Из двух вариантов собственного перевода стихотворения Теряна «Ужель поэт последний я...» (с неправильным ударением «На́ири» и с правильным «Наи́ри») Брюсов печатает первый (показатели 63 и 22%), а не второй, который более волен (показатели 58 и 32%). Из трех переводов стихотворения Иоаннисиана «Араз» (В. Шершеневича — показатели 44 и 18%; К. Липскерова — 34 и 24%; анонимный, с другого подстрочника, — 45 и 31%) — Брюсов безошибочно отбирает перевод Шершеневича, а остальные остаются в архиве (см. Приложения). Разумеется, Брюсов не делал подсчетов, а судил на глаз; но из этих примеров видно, во-первых, как зорок был этот глаз, а во-вторых, — чем он руководствовался: буквальной пословесной близостью к подстрочнику.

Все эти примеры — из позднего Брюсова, из тех лет, когда буквализм был его осознанной программой. Но пришел к этому Брюсов долгим путем, а в начале пути его манера была совсем другая — вольная, как у Бальмонта и Иванова, или как то, что теперь называется «творческим переводом». По счастью, мы и здесь имеем возможность измерить его точность и вольность сравнением с подстрочником, притом — с подстрочником, сделанным им самим. В 1895 году Брюсов переводил

Малларме, поэта, которого и с хорошим знанием французского языка понять трудно, а Брюсову тех лет, рвавшемуся как можно скорее учредить русский символизм, не хватало если не знания, то внимания. Поэтому он переводил Малларме в два приема: сперва составлял подстрочник, очень небрежный, а потом перелагал его в стихотворный перевод, очень вольный. Так сделаны два стихотворения. Одно из них знаменитый «Лебедь»; потом, в 1906 г., Брюсов перевел его вторично и включил во «Французских лириков XIX в.», а первый перевод остался неопубликованным (к. 14, ед. 5/3, лл. 32—33). Это полезное напоминание о том, что точный перевод и хороший перевод — разные вещи: ранний из них точнее (показатели 43 и 38%, тогда как в позднем — 32 и 36%), но поздний интуитивно ощущается как лучший. Другое стихотворение — сонет «M'introduire dans ton histoire». Оно так и осталось в рабочей тетради (там же, л. 7); но работа над ним так характерна для ранней манеры брюсовского перевода, что о нем стоит сказать подробнее.

Стихотворение Малларме очень темное; общий смысл его, по-видимому, такой: «Ты смягчила свое ледяное равнодушие ко мне; я растерян и предвижу насмешку, но все-таки рад своему торжеству». Малларме выражает это следующим образом (прозаический перевод — наш): «Ввести меня в твою историю можно лишь растерянным героем, ступившим голою ногой на мураву земли, грозящей ледникам. Мне неведом простодушный грех, торжеству которого ты дала бы себе волю смеяться. Скажи, не рад ли я видеть воздух — гром и рубины при колесных ступицах, — как этот огонь, рассеяв свои царства, красной смертью сверлит колесо единственной вечерни моих колесниц?» Брюсов записывает такой подстрочник: «Ввести меня в твою историю это встревоженный герой если у него есть голый талант касающийся какого-нибудь газона территории есть посягательный глетчер я не знаю наивного греха что ты не помешаешь осмеять очень громко его победу, скажи разве я не рад гром и рубин в ступице колеса видеть в воздухе эту умершую (du feu — огонь) дыру вместе с рассеянными (épars) царствами как умереть багряница колесо единственной вечерне церковной книги моих колесниц». А из этого подстрочника Брюсов делает такой стихотворный текст:

M'introduire dans ton histoire C'est en héros effarouché S'il a du talon nu touché Quelque gazon de territoire	Услышать твой рассказ комедий Вот он встревоженный герой То гений встреченный зарей Угроза бледная соседей
A des glaciers attentatoire Je ne sais le naif péché Que tu n'auras pas empêché De rire très haut sa victoire	То голос вечно юной меди Где умер призрак боевой Не помешает лепет твой Смеяться вслух его победе

Dis si je ne suis pas joyeux	Скажи восторг в моих очах
Tonnerre et rubis aux moyeux	В ступицах буря и рубины
De voir en l'air que ce feu troue	Что вижу горные картины
Avec des royaumes épars	Меж царств разбросанных во прах
Comme mourir pourpre la roue	Чтоб умирать как багряницы
Du seul vespéral de mes chars	Триумф единой колесницы.

Показатель точности — 32, вольности — 53%, т. е. даже больше, чем было у Бальмонта и Иванова: больше половины слов вписаны Брюсовым от себя. Видимо, подстрочник и делался с расчетом на такое обращение: он представляет собой откровенно бессвязный набор слов, ошибки в нем порой удивительны («talon» — «каблук» переведено «талант»; впрочем, и в «Лебеде» Брюсов спутал «col» и «vol», «шею» и «полет»). Отчего такая небрежность? Оттого, что ранний Брюсов переводит не поэзию, а поэтику. Ему нужно создать на русском языке стиль непонятной словесной вязи, на что-то смутно намекающей; он перенимает этот прием у Малларме, а образы, на которых он демонстрирует этот прием, ему безразличны, и он с легкостью заменяет их своими: такие отсебятины, как «гений, встреченный зарей», «призрак боевой», «триумф», «голос вечно юной меди», — это устойчивые образы собственного, и не только раннего, творчества В. Брюсова. То, что получилось в результате, выглядит почти пародийно; но если это пародия, то пародия на то, что сейчас красиво называется «творческим переводом».

С этого Брюсов-переводчик начинал, а затем он последовательно эволюционировал к той буквалистической точности, о которой речь была выше (см. подробнее статью «Брюсов-переводчик. Путь к перепутью» в настоящем сборнике). Вначале он переводил приемы — в конце он переводил тексты; вначале вдохновлялся верой в себя, в конце — уважением к переводимому памятнику. Это был не личный, а общий путь: в 1880—1890-х годах все (кроме разве что старого Фета) переводили с брюсовской свободой, а к 1920-м годам все (кроме разве что неисправимого Бальмонта) переводили с брюсовской буквальностью. Затем, как известно, маятник качнулся в обратную сторону, буквализм подвергся осуждению, а господствующей стала вольная манера. Питомником ее были переводы из современных поэтов народов СССР, когда на любую вольность переводчик мог получить авторизующее согласие автора. Показатели вольности, получающиеся при сравнении современных переводов с подстрочниками, далеко превосходят ту вольность, которую позволяли себе Бальмонт, В. Иванов и молодой Брюсов. Так, К. Ваншенкин и В. Солоухин, опубликовав три своих перевода вместе с подстрочниками, по которым они были сделаны[3], отметили расхождения, но результатами остались довольны: «Сохранились... общая канва, детали и

[3] *Ваншенкин К.* Альма матер. — «Лит. Россия», 1975, 5 дек.; *Солоухин В.* Постигнуть тайну оригинала. — «Лит. газета», 1977, 5 янв.

дух оригинала» (*Ваншенкин*), «Я ничего, по существу, не убавил и не прибавил» (*Солоухин*). А объективные показатели таковы: Ваншенкин, «Цепной мост», из О. Чиладзе: точность 41, вольность 58; Солоухин, «Жалоба», из Г. Эмина: точность 42, вольность 62%; Солоухин, «Без предпочтения», из П. Боцу: точность 33, вольность 72%, — две трети слов опущены и три четверти слов вписаны переводчиком, который считает, что он «ничего не убавил и не прибавил».

Однако мы помним, что история принципов перевода похожа на качания маятника; будем же полагать, что при следующем качании переводчикам пригодится опыт не юного брюсовского своеволия, а зрелого брюсовского буквализма.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

1. В. Брюсов. Перевод стихотворения В. Теряна «*Ужель поэт последний я...*» (неизданный вариант, к. 18, ед. 3, л. 17).

а) «Предподстрочник» (пословесный перевод) В. Теряна:

Ужели — последний — поэт — (есмь) — я / Последний — певец — моей — страны / Смерть — ли — иль сон — тебя / Объял (сковал) — светлая — Наири? // Чужак (бездомный) — в краю — тусклом / Светозарная (осиянная) — о тебе — я мечтаю / И — звучит — как — молитва / Царственный — твой — язык (твоя речь) // Звучит — всегда (постоянно) — глубокая — и — светлая / И — язвит (пронзает) — и — сжигает // (вопросительное слово) — пламенные — розы — твои — ярче (горят) / Иль — раны — мои — пылающие (огневые) // Со страхом — вот — зову я — тебя / Объял (сковал) — светлая — Наири.

б) Подстрочник В. Теряна:

Ужели последний поэт я, / Последний певец моей страны. / Смерть ли то или сон / Сковал тебя, светлая Наири? // Бездомный — в стране туманной (тусклой), / Осиянная, о тебе я мечтаю, / И звучит, как молитва, / Твоя царственная речь (твой язык). // Звучит постоянно (всегда), глубока и светла, / И ранит (поражает, пронзает) и сжигает (жжет). Розы ль твои пламенные — ярче / Иль раны мои пылающие? // Объятый страхом — вот зову я (взываю): / Засияй (восстань в блеске), мечта, Наири! / Ужели последний поэт я, / Последний певец моей страны?

в) Перевод В. Брюсова (слева — неопубликованный вариант, справа — опубликованный):

Ужель поэт последний я, Певец последний Наири? Ты умерла ль страна моя, Иль спишь в предчувствии зари?	Ужель поэт последний я, Певец последний в нашем мире? Сон или смерть — та скорбь твоя, О светлая страна Наири?

К твоим огням мечта летит,
Но, как бездомный, я поник;
Лишь, как молитва, мне звучит
Твой древний, царственный язык.

Глубок и светел, в смене грез,
Звучит и ранит, осиян...
Что ярче? — цвет родимых роз
Иль кровь моих горящих ран?

О, воссияй, страна моя!
Здесь, в страхе, я простерт, смотри!
Ужель поэт последний я,
Певец последний Наири?

Во мгле, бездомный, я поник,
Томясь мечтой об осиянной,
И лишь твой царственный язык
Звучит молитвой неустанной.

Звучит, и светел и глубок,
Жжет и наносит сердцу раны.
Что ярче: розы ли цветок
Иль кровь из сердца, ток багряный?

И стонет, в страхе, мысль моя:
«О, воссияй, мечта, Наири!
Ужель поэт последний я,
Певец последний в нашем мире?»

2. К. Липскеров и аноним. Переводы стихотворения И. Иоаннисиана *«Араз»*.

а) Подстрочник I (к. 18, ед. 15, л. 8):

Араз пришел, ударяя волной (Араз течет бурно) / О скалистые утесы, о берега ударяя. / Где мне схоронить свое горе, / Чор голову о землю ударяя? («чор» — сухой; в приложении к голове — эпитет вроде «буйный, бесталанный», «Ударять головой о землю» — выражение для обозначения безысходного горя). // Эй, ты, мой Араз, обильный водой, / Мою прекрасную милую не видел ли ты? / Я не достиг своей заветной мечты, / Араз, не утолил ли ты мою тоску по ней? (Он ее не видел, он тоскует по ней. Если Араз видел ее, то Араз утолил его тоску по ней). // Тучи легли на горе Масис (М. — гора Арарат), / Я остался в тоске по моей милой. / Ради бога, сожженному моему сердцу/ Принеси ответ на будущий год. // Ночью без сна письмо пишу, / Слезы свои превращаю в реку. / Араз, не успеет еще заря достичь твоих вод, / Как я свое черное горе принесу тебе. // Словно луч упал на камень, / Так огонь попал в мое сердце, / С сводчатых бровей, темных очей / Горе свалилось на мою юную душу...

б—в) Пер. К. Липскерова (к. 17, ед. 16, л. 20) — слева, пер. В. Шершеневича (опубликованный в «Поэзии Армении») — справа:

Араз пришел, волной бия,
О кряж береговой бия.
Где горе схороню свое,
Чело о прах земной бия?

Араз мой многоводный, ты
Видал ли милые черты?
Своей я грезы не достиг,
Ты ль утолишь мои мечты?

Араз течет, волной бия,
Волной в утес крутой бия.
Где схороню свою тоску,
О землю головой бия?

Араз, твой вал встаёт сильней!
Ты не видал ли яр моей?
Мне не достичь заветных грез,
Так утоли тоску по ней!

Спят тучи на горе Масис.
Надежды скорбью облеклись.
Во имя Господа, ко мне
С ответом благостным стремись.

Пишу бессонной ночью я,
И слезы льются в два ручья.
Еще заря не заблестит,
К тебе домчится скорбь моя.

Как будто блеск из туч упал,
На сердце так мне луч упал,
С крутых бровей, из черных глаз
Страх в эту душу, жгуч, упал...

Густеют тучи над горой,
Один грущу о дорогой,
И сожжена душа моя:
Что ждет ее, — молю, — открой!

Пишу письмо в бессонный час
И слезы лью рекой из глаз:
Заря еще не тронет волн,
К тебе снесу печаль, Араз!

На камень луч дневной упал,
Так в сердце пламень злой упал;
Из черных глаз, с бровей дугой
Мне в душу страх немой упал...

г) Подстрочник II (к. 18, ед. 15, л. 9):

Несется Араз, играя волнами, / Скалами (камнями) бьет он о берег. / Где схоронить мне мое горе, / Одинокую голову где бы сложить (букв. сухой головой биться об землю). // Ай, мой Араз, воды твои поднялись (обильны, половодье), / Не видел ли ты моей красивой милой (мою красивую возлюбленную). / Знать, не суждено мне достичь мечты моей, / Араз, хоть ты за меня утолил ли тоску? // Облака легли на гору Масис, / Не утолить мне тоски по милой. / Заклинаю тебя богом, сожженному сердцу / Принеси ответ на тот год. // Ночь без сна пишу посланье. / Точно река — слезы мои. / Араз, еще рассвет не пал на воды твои, / А я горе мое принес тебе. // Вот луч пал на камень (скалу), / Огонь пал на сердце мое. / Из-за изогнутых бровей, темных очей / Горе пало на молодое сердце...

д) Пер. неподписанный (к. 17, ед. 16, л. 24):

Бежит Араз, кипя волной,
Уступы скал дробя волной.
Куда мне горе сбыть мое,
Что бьет меня, слепя, волной?

Араз, ты воднее морей,
Не видел милой ты моей?
Не напоить мечтой тоски —
Напой водой, Араз, своей.

Мерцает в тучах Арарат;
Что час — тоска сильней в сто крат.
Я буду ждать: хоть через год
Ответ мне дай, Араз, мой брат.

Пишу письмо ночной порой
И слезы лью на грудь рекой.
Но лишь заря, я вновь, Араз,
Предстану с горем пред тобой.

Как падает на камень луч,
На сердце пал огонь горюч.
Свалилось горе в душу мне
С очей тех — звезд, с бровей тех — туч...

3. В. Брюсов. Перевод стихотворения С. Малларме *«Лебедь»* (неизданный вариант, 1895).

а) Автоподстрочник:

Девственный, живучий и прекрасный, сегодня растерзает ли он нам взмахом опьяненного крыла это твердое забытое озеро, которое посещает под инеем прозрачный ледник полетов, которые не бежали. // Лебедь этих дней вспоминает, что это он, дивный, но без надежды освобождается, чтобы не петь страну, где жить, когда засверкало уныние неплодной (скудной) зимы (непроизводительной). // Весь его полет потрясет эту белую агонию, наложенную местностью на птицу, которая ее презирает, но на ужас почвы, где пленены его крылья. // Фантом, который показывает в этом месте свое чистое сияние, он делается неподвижным в холодном сне презрения, которое Лебедь бесполезно надевает среди изгнания.

б) Перевод:

Живучий, девственный, прекрасный, как всегда,
Крылом восторженным он разобьет ли ныне
Немое озеро, где покрывает иней
На ясном леднике полеты без следа.

И Лебедь прошлых дней, томяся от стыда,
Вдруг вспомнит: «это я» и борется на льдине,
Чтоб ни рыдать, ни петь в развенчанной пустыне,
Когда больной зимы повисли холода.

Агонию снегов пусть потрясают взмахи,
Пространство белое, что отрицает он.
Но крылья пленены навеки в этом прахе.

Фантом, который здесь так ясно озарен,
Недвижимо замрет в холодных снах презренья, —
Напрасен их покров, в изгнаньи нет спасенья.

<Приписка Брюсова:> Мне удалось передать очень близко, но... все изящество подлинника исчезло.

P. S. ***Самое подробное описание и демонстрация предложенного метода учета точности и вольности — в статье В. В. Настопкене (1981). Это часть диссертации, написанной под нашим руководством. Настопкене удалось найти интереснейший материал для обследования соот-***

ношения перевода с подстрочником: стихи, присланные когда-то на конкурс переводов из С. Нерис и сделанные с единого для всех конкурсантов подстрочника. Большинство переводов были ужасны: из ее обзора особенно ясно видно, что точность и художественное качество перевода — вещи разные. Конечно, переводы, сделанные без подстрочника, непосредственно с языка оригинала, анализировать труднее: не всегда ясно, можно ли считать такое-то слово перевода точным соответствием такому-то слову оригинала; поэтому здесь все цифры получаются более приблизительными и зыбкими. Однако некоторые убедительные результаты удалось получить и здесь (по переводам Пушкина, по переводам из античных трагиков): они приводятся в следующих статьях.

АННЕНСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК ЭСХИЛА

И. Ф. Анненский вошел в историю русской классической филологии как переводчик Еврипида. Репутация сделанного им перевода установилась прочно. Это творческий подвиг; это образец последовательно выдержанного единого поэтического стиля, обладающего редкостной внутренней цельностью; но в этом стиле больше индивидуальности Анненского, чем Еврипида; в нем слишком много вольности и субъективности. Образцовую характеристику переводческого стиля Анненского в его Еврипиде дал в свое время Ф. Ф. Зелинский, и дал ее трижды: в статье о прижизненном томе «Театра Еврипида» Анненского, в некрологических воспоминаниях об Анненском и в дискуссии о своих редакторских поправках в переводах Анненского. Эти суждения общеизвестны, и нет надобности их повторять. Напомним лишь сентенцию: «Субъективизм в художественном переводе неизбежен; его же право на внимание читателей стоит в прямой пропорции с интересностью самого субъекта» [Зелинский 1916, 343]; и констатацию: «специально И. Ф. очень дорожил индивидуальными особенностями своего перевода и сдавался только перед очевидностью» [Зелинский 1911, 373].

Дальних объяснений этому искать нет надобности. Судьба Анненского в поэзии трагична. Формирование его творчества совершалось в провале между прозаизированной поэзией второй половины XIX в. и символической поэзией начала XX в. Он хотел стать русским Малларме, располагая художественными средствами Надсона (который, кстати сказать, был моложе его). В оригинальном творчестве это чудо ему удалось: он создал новый поэтический язык. В переводном творчестве это удалось меньше: он просто перенес в него язык своего оригинального творчества. В собственной эпохе ему не находилось места. В начале своего пути он далеко опережал современную поэзию, в конце (как всем казалось) отставал от нее. А когда после его смерти все оценки пришлось выводить заново, то оказалось: Анненский как поэт был современником по крайней мере зрелого Мандельштама, а Анненский-переводчик так и остался приблизительно современником Якубовича-Мельшина (такого же, как он, одинокого любителя Бодлера). Заметнее всего это, конечно, по переводам Анненского из французов; но таков же и главный труд его жизни, его Еврипид. Еврипида он представлял себе таким, каким сам себе казался: утонченным, одиноким и непонятным, так сказать облагороженным и гармонизированным образом «проклятого» поэта-декадента. От лица такого Еврипида он и писал свои русские тексты еврипидовских драм. Отсюда — и субъективность, и вольность.

До сих пор никому из повторявших слова о вольности переводов Анненского не приходило в голову измерить степень этой вольности, показать ее объективно, сопоставить ее с вольностью, допускавшейся

другими поэтами-переводчиками. Для этого не было метода. Мы попытались разработать такой метод объективного измерения точности и вольности перевода — более надежный при анализе переводов с подстрочника, более приблизительный при анализе переводов с оригинала. Вкратце он изложен в статье «Брюсов и подстрочник» (см. выше), подробно продемонстрирован в статье В. В. Настопкене «Опыт исследования точности перевода количественными методами» [Настопкене 1981]. Ограничимся здесь двумя основными понятиями: *показатель точности* перевода — это процент знаменательных слов оригинала, сохраненных в переводе; *показатель вольности* перевода — это процент знаменательных слов перевода, замененных или добавленных по сравнению с оригиналом. (Знаменательные слова — это существительные, прилагательные, глаголы, наречия; точнее всего обычно переводятся существительные, вольнее всего — прилагательные и наречия.) Эти два показателя не дублируют друг друга: легко представить себе перевод, в котором слова оригинала сохранены почти все, но затоплены таким количеством переводческих отсебятин, что назвать этот перевод точным без оговорок невозможно.

И вот, глядя на переводы Анненского из Еврипида, мы можем заметить: та вольность, о которой говорят все критики, распределяется по его тексту неравномерно. Она различна для стихомифии, для монолога, для хора. В стихомифии переводчику приходится точно укладываться стих в стих; в монологе он может припускать себе лишние строчки для простора (известно, как широко пользовался этим Анненский); в хоре, ритмы которого точной передаче не поддаются, он фактически не стеснен ничем.

Для анализа мы взяли три отрывка из неизданного перевода трагедии Еврипида «Умоляющие» (почему — скажем потом). Считалось, что этот перевод утерян, на самом деле он хранится в ОР РГБ и сейчас подготовлен к печати. В качестве образца монолога взяты ст. 1—26:

— Деметра, ты, которая блюдешь
Очажный огнь Элевсиса, и вы…

в качестве образца стихомифии — ст. 115—143:

— О чем мольба? Чего от нас желаешь?..
— Ты знаешь, царь, мой пагубный поход…

в качестве образца хора — ст. 42—78:

— Старуха в плаче старухе
В пыли целует колени…

Вот округленные показатели точности и вольности для этих трех отрывков. Стихомифия — точность 40%, вольность 45%: примерно две

пятых слов подлинника сохранено, две пятых слов перевода изменено или добавлено. Монолог — точность по-прежнему 40%, вольность ниже, 35%: Анненский пользуется приобретенным простором, чтобы избегать вынужденных изменений и добавлений. Хор — точность резко ниже, 30%, вольность резко выше, 60%: Анненский пользуется приобретенным простором, чтобы дать волю угодным ему изменениям и добавлениям. Стихомифия — самая логическая часть греческой трагедии, хор — самая лирическая. Жуковский, как известно, сказал: переводчик в прозе — раб, в стихах — соперник. Перефразируя это, мы можем сказать: Анненский в драматических частях трагедии — соперник, в лирических — хозяин.

Насколько индивидуальны эти показатели и насколько они неизбежны для любого перевода любого переводчика? Мы сделали такой же подсчет показателей точности и вольности для перевода Ф. Ф. Зелинского из Софокла («Антигона»). Получилось вот что. Показатель точности и в стихомифии, и в монологе, и в хоре у Зелинского примерно одинаков, 65—70% — на треть выше, чем у Анненского в монологе и стихомифии (Анненский сохранял две пятых слов подлинника, Зелинский сохраняет три пятых), вдвое выше в хоре. Показатель вольности в стихомифии и в монологе 35%, в хоре, как и у Анненского, выше — 45% (но даже здесь Зелинский добавлял меньше половины слов перевода, Анненский больше половины). Можно было бы сравнить и содержание этих добавлений, вносимых тем и другим переводчиком: у Зелинского они служат преимущественно наглядности образа, у Анненского — эмоциональности образа, — и это помогло бы прояснить такое зыбкое понятие, как «субъективность»; но сейчас это отвлекло бы нас слишком далеко.

Для сравнения — еще несколько цифр. 60 процентов присочиненного Анненским в хоре «Умоляющих» — это еще не предел вольности. В переводе стихотворения Верлена «Я долго был безумен и печален...» у Анненского показатель точности — 35%, вольности — 70%: почти на три четверти стихотворение написано не Верленом, а Анненским. В переводах буквалиста Брюсова из армянских сонетов точность — 40%, вольность 25% (несмотря на дополнительные ограничения из-за строгости формы!). В переводах Маршака из сонетов Шекспира (сонет 65) точность — 45%, вольность — 60% (как в хоре Анненского!). В переводе Пушкина из Шенье «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...» точность — 50%, вольность — 40%; из Мериме («Влах в Венеции»), точность — 55%, вольность — 35% (сказывается облегчающая свобода от рифмы). В целом можно считать, что в среднем точность русского стихотворного перевода (необходимая, чтобы он считался переводом, а не подражанием) — 50 плюс-минус 10%, вольность же колеблется в очень широких рамках и заслуживает особого внимания исследователей. Практика советского прозаического (то есть не скованного фор-

мальными ограничениями) перевода с подстрочника дает показатель точности — те же 55%, зато показатель вольности — всего лишь 15% (Дж. Икрами «Поверженный», пер. В. Смирновой; «криминальных» случаев, когда переводчик сам или с благословения автора дописывает подстрочник собственными силами, мы не касаемся).

А теперь можно обратиться к заглавной теме нашей заметки. В наследии Анненского есть мало кому известная страница — его переводы из античных трагедий, сделанные прозой. В свой последний год Анненский читал на петербургских Высших курсах лекции по истории греческой драмы. Литографированые экземпляры этого курса сохранились, хотя и крайне редкие. Начав с общей характеристики, Анненский дошел здесь до Эсхила и включил в курс сравнение двух драм на смежные сюжеты: «Семерых против Фив» Эсхила и тех самых «Умоляющих» Еврипида, из которых мы нарочно брали отрывки для предыдущего обследования. Отрывки из «Умоляющих» он дает в этом самом своем стихотворном переводе, а отрывки из «Семерых» — в своем же прозаическом переводе, то есть не гонясь за поэтичностью, а только за точностью (так же он поступает и с некоторыми отрывками «Орестеи»). Вот как звучит этот прозаический перевод — «сцена девизов» (по обозначению Анненского): вестник описывает Семерых, подступающих к семи воротам, Этеокл назначает против них противоборцев, а хор подает заключительные реплики. Позволим себе маленькую вольность: текст, который Анненский печатал прозаически, сплошной строкой, напечатаем разбитым на смысловые строки, так называемый ныне верлибр. Ни одного слова и ни одного знака мы не меняем: читатель-педант имеет полную возможность представить по этой публикации прозаический текст Анненского, а читатель, заинтересованный поэтикой Анненского, выпуклее увидит ее особенности в этом переводе. Текст велик, поэтому приходится ограничиваться лишь отрывками.

Уже Тидей дрожит от ярости в воротах Прэта:
...и от крика сотрясаются густые гребни на его каске,
и бедные бубенцы, свисая с его шлема,
звенят ужасом.
Эмблема щита его надменна,
это небо, сияющее звездами,
а среди них луна,
яркая и полная царица звезд,
глаз ночи,
и вся она из лучей.
Ярый,
кичась великолепием доспехов,
оглашает он криком речной берег
и алчет боя,
точно жеребец, который закусывает удила
и рвется навстречу призывной трубе...

Далее — хор:

Сгибни, величавый угрозами!
Да настигнет его молнийная стрела
прежде, чем прянет в мой дом,
и пока буйное копье
еще не выпугнуло нас из девичьих теремов.

Вестник продолжает:

Теперь о следующем.
Этеоклу выпал третий жребий
из опрокинутой, медью блистающей каски,
а вести отряд ему
к Неистейским воротам.
Кружит кобылиц он;
опеняя удила, так и рвутся они насесть на ворота.
И диким свистом
вырывается их дыхание.
Не беден и девиз щита его.
Гоплит приладил сходни к вражьей твердыне —
он горит желанием рушить,
и в сложении букв слышен его крик,
что и Арей не сбросит его с башни...

Затем о Парфенопее:

Пятый в пятых воротах
у Амфионова гроба.
Копьем он клянется, сжимая копье,
а оно ему священнее бога и милее глазам его, —
клянется, что разорит он город Кадмейонов,
хотя бы против Зевса.
Он от дочери гор,
это изукрашенный прелестью отпрыск,
мальчик и уже муж;
и ярый голос
рассекает воздух между ланит,
но нежный пух, оттеняя плод сочной юности, едва зацветает на них.
и дух его яр,
и свирепо глядит он,
и от дев у него лишь созвучное имя.

По отбору слов видно: для Анненского это не был «учебный перевод», заботящийся лишь о смысле, это был такой же художественный перевод, как его стихи, заботящийся о стиле и только освобожденный от оков метра и ритма. И от этого еще ощутимее, насколько прозаический Эсхил Анненского не похож на стихотворного Еврипида того же Ан-

ненского: здесь нет изящества и тонкости, а есть напряженность, резкость и сила. И еще есть точность: показатель точности в этой прозе — целых 87%, показатель вольности — только 17%. Хочется сказать: перевод возвышается здесь до подстрочника. (Разницу между 55% точности в переводе из Икрами и 87% точности в Эсхиле оценивать пока рискованно: анализ переводов с подстрочника и переводов с подлинника дает цифры разной надежности; но 15% вольности в Икрами и 17% вольности в Эсхиле вполне соизмеримы.) Что это — сознательное стремление сохранить в переводе разницу между стилем Эсхила и Еврипида? Вряд ли. Последний монолог Этеокла в этой сцене Анненский не удержался и перевел не прозой, а стихами; и он сразу же получился гораздо более похож на его Еврипида:

Обезумленный богами, ненавистный
Мой род; ты, кровь Эдипа, наконец!
Вот и оно, оно, проклятий отчих
Свершение... увы!.. увы!.. Но плач
И стоны неприличны — возбуждать
Рыдания... что пользы? Полинику —
(Зловещий звук!) — я говорю: посмотрим,
Как сбудется письмен тех золотых
Хвастливое безумье: приведут ли
Они сюда владельца? Если б дочь
Невинная Кронида, Справедливость,
И точно с ним была, в его делах
И помыслах, — он точно успевал бы;
Но ни у мрачных материнских недр,
Ни у груди кормящей, ни подростком,
Ни бородатым юношей его
Приветом не побаловала Правда... и т. д.

Показатель точности в этих стихах — 82%, почти как в предшествующей прозе; инерция точности держится. Показатель вольности — 32%, вдвое больше, чем в прозе. Но главное ощущение перемены здесь возникает не от лексических прибавлений-убавлений, а от иных, не улавливаемых этими показателями признаков: от синтаксиса и интонации. Фразы в стихах становятся короче, разрываются характерными для Анненского многоточиями, перебиваются риторическими вопросами и восклицаниями, а главное, насыщаются анжамбманами, перебросами фразы из стиха в стих, учащающими взволнованно-задумчивые паузы: в греческом тексте здесь один анжамбман приходится на двенадцать строк, а в переводе — на каждые три. Это и придает тому, что Зелинский называл «дикционной физиономией подлинника», совершенно иной облик. (С. С. Аверинцев однажды выразился в разговоре, что, изламывая эти плавные греческие фразы по острым углам русских сти-

хоразделов, Анненский должен был испытывать чувство утоляемого садизма. Это вообразимо: точно так же Фет, выламывая в своих переводах русские гексаметры так, чтобы они чуть ли не слово в слово совпадали с латинскими подлинниками, мог испытывать чувство утоляемого переводческого мазохизма.) Важно одно: как только Анненский начинает говорить стихами, его Эсхил стремительно перестает быть Эсхилом и становится Анненским — таким же Анненским, каким стал Еврипид. В прозаическом переводе Анненский дает нам греческого поэта, в стихотворном — самого себя. Кому что дороже, тот пусть скажет, что из этого лучше.

P. S. *Вероятно, мы были неточны, сказав, будто Анненский перенес в переводы язык своего оригинального творчества. Скорее, наоборот, он выработал на переводах язык оригинального творчества: к Еврипиду он приступает около 1891 г., за десять лет печатает восемь драм, а потом, в 1901—1902 гг. быстро пишет собственные трагедии в своем еврипидовском стиле — «Меланиппу-философа», «Царя Иксиона» и «Лаодамию», — собирает первую книгу своих «настоящих» стихов, «Из пещеры Полифема», и после этого заметно охладевает к работе над Еврипидом. Лекции с переводом из Эсхила — это 1908—1909 гг., последний год его жизни. Самый рискованный пункт в этой заметке — прозаический перевод из Эсхила, представляемый читателю как свободный стих. Степень точности его от такого оформления, конечно, не меняется; а меняется ли его эстетическая выразительность от ассоциаций с другими произведениями мирового верлибра — заведомо незнакомыми Анненскому и тем более Эсхилу — это проблема нерешенная. В современной западной практике перевод традиционных стихотворных форм верлибрами — дело обычное («ни стих ни проза — лингва-франка современной словесности», — было сказано в одной едкой рецензии); у нас — пока еще экспериментальное. Печатая прозу Анненского—Эсхила в виде свободного стиха, мы как бы включаемся в эти актуальные эксперименты. Как кажется, перевод свободным стихом хорош тем, что освобождает переводчика и читателя от накопленных стереотипов воспроизведения и восприятия тех или иных культурных традиций: так Анненскому над Эсхилом удалось освободиться от привычного ему стиля псевдоантичного декаданса.*

СЛОВО МЕЖДУ МЕЛОДИЕЙ И РИТМОМ

Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого

У Андрея Белого есть стихотворение «Марине Цветаевой». Оно напечатано в сборнике «После разлуки» (Берлин, 1922); Цветаева сама цитирует его в заключении своего очерка-воспоминания о Белом «Пленный дух». Не все, однако, знают, что это — лишь одна из трех последовательных редакций стихотворения Белого.

Впервые оно было напечатано в берлинском журнале «Эпопея», 1922, № 2, сентябрь, вслед открывавшему номер циклу стихов самой Цветаевой «Отрок» и имело такой вид:

Не исчислю я
Орбиты серебряного прискорбия,
Где праздномыслия
Остолбенелые плоскогория —
Взвисли.

Я
Среди них
Тихо пою стих —
В недоказуемые угодия
Ваших образов: —

Ваши молитвы —
Малиновые мелодии
И —
Непобедимые ритмы!

Через считанные месяцы стихотворение было перепечатано в сборнике «После разлуки» и уже немного изменило вид. Как? Во-первых, оба основных контрастных образа стали воздушнее и бесплотнее: вместо «недоказуемые угодия Ваших образов» (кстати, эти слова были тотчас реминисцированы самой Цветаевой: в начале статьи «Световой ливень», напечатанной в следующем номере той же «Эпопеи», она пишет: «Пастернак, возьмите меня в поручители перед Западом ... Знайте, отвечаю всеми своими недоказуемыми угодьями») — у Белого появляются «неосязаемые угодия», а вместо «плоскогорий» обывательского прискорбного праздномыслия — «тучи». Во-вторых, авторский голос стал безличнее: исчезло (два раза) слово «я» и из двух личных глагольных форм, «не исчислю я», и «я тихо пою», исчезла одна. Получилось:

Неисчисляемы
Орбиты серебряного прискорбия,
Где праздномыслия
Повисли —
Тучи...

Среди них —
Тихо пою стих
В неосязаемые угодия
Ваших образов:

Ваши молитвы
Малиновые мелодии
И —
Непобедимые ритмы.

Цоссен, 1922.

В третий раз оно было переработано в 1929 или в 1931 гг., когда Белый готовил «Зовы времен», первый том своего посмертного (по собственному выражению) двухтомника стихотворений; текст этот полностью опубликован лишь в недавнем заграничном собрании стихов Белого под редакцией Дж. Мальмстеда [Белый 1982, II, 157; III, 397]. В чем заключалась новая переработка? Во-первых, стихотворение стало еще бесплотнее: вместо «туч» праздномыслия говорится (с повтором) «в пыль, в распыляемые орбиты» праздномыслия. Во-вторых, оно стало еще безличнее: исчезает последняя личная глагольная форма — «пою», стихотворение остается без единого глагола. В-третьих, из-за этого исчезновения авторского голоса оно становится еще антитетичнее, уже не голос Белого об образах Цветаевой, а сами эти образы вторгаются в орбиты широкого праздномыслия и противопоставляются им, как «быль» противопоставляется «пыли». Получается:

О,
Неосязаемые
Угодия
Ваших образов —

В пыль, в распыляемые
Орбиты
Серебряного прискорбия —
— И —
Праздномыслия, —

Как —
Быль, —

Как —
Молитвы,

Как —
— Непобедимые,
Малиновые мелодии

И —
Как —
— Зримые
Ритмы...

Вихрь —
Их
Стих!

Цоссен, 1922.

Общие тенденции этих двух переработок — к бесплотности, к безличности, к безглагольной статичности — хорошо вписываются в то, что мы знаем об эволюции вообще всей поэтической системы Андрея Белого от «Золота в лазури» к «Звезде» и стихам после «Звезды»: у него все стремится стать менее вещественным и более духовным, и видение земного мира превращается в видение вечного мира, где нет личности, потому что причастник его растворяется в вечном свете, и нет движения, потому что в вечности нет времени.

Я не берусь сейчас комментировать содержание стихотворения Белого: оно слишком укоренено в сложной антропософской картине мира. Видно, что мир этот — замкнутый и круговой, слово «орбиты» держится в стихотворении прочно. Виден цветовой контраст: неприязненный мир праздномыслия — «серебряный», а мир Цветаевой — «малиновый», слово это подсказано, по-видимому, во-первых, поэмой «На красном коне» из цветаевской книжки «Разлука», во-вторых, созвучием с именем «Марина», в-третьих же (быть может) ассоциацией «молитвы» с «малиновым звоном» колоколов. Собственный цвет Белого и Бога — золотой в лазури — в стихотворении отсутствует. Очень неожиданную двусмысленность, даже трехсмысленность вносит концовка последнего варианта, где общая статичность картины вдруг разрушается словами «Вихрь — их стих!»: буквально это значит «их стих есть вихрь», ассоциативно — «их стихия — вихрь», а неуместно-каламбурно — «их вихрь утих». Осознанно ли появляется здесь этот каламбур, — непонятно.

Но что значат ключевые понятия стихотворения: «мелодии» и «ритмы»? Тут автокомментарием являются три текста Белого. Первый — письмо Цветаевой от 16 мая 1922 года, цитируемое в «Пленном духе»: «Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед совершенно крылатой мелодией Вашей книги «Разлука». Я весь вечер читаю — почти вслух; и — почти распеваю...» (ср. «тихо пою стих»). Второй — рецензия Белого на «Разлуку» в газете «Голос России», о которой Цветаева пишет, что трех четвертей в ней, с рассуждениями о ритме, не могла

понять. Эта заметка считалась потерянной, была найдена и вновь напечатана В. Морковиным в журнале «Чехословенска русистика» (1968, № 3, с. 174—176), а потом (без ссылки на Морковина) А. Саакянц в «Вопросах литературы» (1982, № 4, с. 276—277) и в сб. «Андрей Белый: проблемы творчества» [Саакянц 1988, 374—377]. И действительно, стиль Белого и дикие опечатки газетных наборщиков здесь таковы, что можно было бы не понять и все четыре четверти. Третий — предисловие к сборнику «После разлуки» (осень 1922), под заглавием «Будем искать мелодии», где теория «мелодического стихосложения», увлекавшего Белого в это время, была декларирована окончательно.

Что представляло собой это «мелодическое стихосложение»? Скажем так. Главное сейчас для Белого в поэзии — цельность и целостность, они — ручательство того, что стихотворение выражает истинное «я» поэта. Эта целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова; для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — интонация. Интонация, конечно, не логическая, а эмоциональная, в которой выделенными и подчеркнутыми оказываются самые неожиданные слова и паузы; на письме же она выражается самыми нестандартными знаками препинания и причудливым расположением слов: столбиками, лесенками и еще того сложней. Эту интонацию Белый и называет (не слишком удачно) «мелодией».

Ритм и рифма его интересуют лишь поскольку они как бы сами собой порождаются несущейся волной интонации. Так возникают две самые характерные художественные формы позднего Белого:

во-первых, «ритмическая проза», где целые страницы оказываются как бы одной бесконечной строкой анапеста или дактиля: «*Яркими арками прыгают мраморы; город Палермо есть мраморный наговор; я оглушен под ударами мрамора: бросилось за море зарево мрамора над лабрадорами громкой волны*» [Белый 1921, 112]; для Белого это не стихи, а проза, потому что напечатано не с интонационной разбивкой, а подряд;

а во-вторых, «рифмованная проза», где в длинных фразах выделяются, подчеркиваются и сгущаются все естественно возникающие рифменные созвучия, как бы неожиданно и издали они ни перекликались. Образец — то самое стихотворение к Цветаевой, о котором мы говорим: рифм в нем много (и от редакции к редакции все больше: вначале 12 созвучий на 84 слога, в конце 15 на 74 слога), но возникают они непредсказуемо, и будь этот текст записан в одну строку, мы бы их и не заметили и подумали бы, что это проза; но для Белого это не проза, а стихи, потому что напечатано с интонационной, «мелодической» разбивкой.

Такая предельная аморфность, аритмичность, интонационная легкость — это, однако, лишь один полюс ритмического мира Андрея Бело-

го. Другой полюс — противоположный: максимальная четкость, ритмичность, тот четырехстопный ямб (и некоторые примыкающие размеры), которым написаны по большей части его «Пепел» и «Урна». Противоположение этих двух полюсов своего стиха было у Белого осознанным: в том самом посмертном двухтомнике, который так и остался неиздан, в первом томе, «Зовы времен», он сосредоточил преимущественно стихи о природе, мире и Боге, тяготеющие к мелодической аморфности (среди них и наше), с поэмой «Христос воскрес» в финале, а во втором томе, «Звезда над урной», — стихи, тяготеющие к строгим ритмам, с поэмой «Первое свидание» в финале. Мелодия и ритм — два противоположных берега, между которыми носится поэтика Андрея Белого.

А у Цветаевой? Есть ли у нее стихи, написанные такой «мелодической» рифмованной прозой, увлекавшей Белого? Есть, хотя и немного. В цикле «Разлука» их нет, но непосредственно предшествующее циклу стихотворение «Бессонница! Друг мой!..», посвященное вдове Скрябина (а похороны вдовы Скрябина в апреле 1922 года были одним из последних московских впечатлений Цветаевой), может быть определено именно так:

Бессонница! Друг мой!
Опять твою руку
С протянутым кубком
Встречаю в беззвучно —
Звенящей ночи́.

— Прельстись!
Пригубь!
Не в высь,
А в глубь —
Веду...
Губами приголубь!
Голубка! Друг!
Пригубь!
Прельстись!
Испей!
От всех страстей —
Устой,
От всех вестей —
Покой.
— Подруга! —
Удостой... и т. д.

Если написать эти слова в одну строчку, то мы никогда не угадаем, как правильно расчленить их на стихи — точь-в-точь как и в аналогичных вещах Андрея Белого. Такие стихотворения есть у Цветаевой и в «Верстах» 1916 года, и в «После России», но их немного. О них можно

сказать: здесь характерный цветаевский хаотический, сам себя перебивающий синтаксис сопровождается таким же хаотическим, сбивающимся ритмом. Внешняя примета — такие стихи плохо запоминаются наизусть. Этот полюс стихотворства Белого был, стало быть, знаком Цветаевой.

А противоположный полюс: не максимальная аморфность, а максимальная четкость? Такие стихи, в которых характерный цветаевский четкий, симметричный ритм сопровождается таким же четким, симметричным синтаксисом? Такие стихи у Цветаевой тоже есть, например — «Две песни»:

И что тому костер остылый,
Кому разлука — ремесло!
Одной волною накатило,
Другой волною унесло.
Ужели в раболепном гневе
За милым поползу ползком —
Я, выношенная во чреве
Не материнском, а морском! —

и т. д., со всеми рефренами. Эта манера у Цветаевой обычнее всего в стихах 1918—1920 гг., в пору ее театральных контактов и установки на «песню» в буквальном смысле слова. Фразы точно укладываются в строчки, симметрия подчеркивается рефренами, воспринимаются они легко, запоминаются сразу, и кто впервые открывал для себя Цветаеву, тот, вероятно, начинал осваивать ее именно с них и им подобных. Кажется, на них любят писать романсы.

Но мы чувствуем: хотя такие стихи у Цветаевой и есть, их тоже немного, и они не принадлежат к самым совершенным ее произведениям. Настоящая Цветаева — не в полной аморфности и не в полной четкости, не в единении ритма и синтаксиса на той или другой из этих крайностей: они — посредине, там, где ритм и синтаксис борются друг с другом, причем носителем четкости и порядка выступает ритм, а носителем хаоса и стихии — синтаксис.

Обычный вид стихотворения Цветаевой — это железный каркас ритма, порой очень сложного, но с непреклонным единообразием повторяющегося из стиха в стих и из строфы в строфу, с периодическим членением, с рефренами — повторяющимися словесными сочетаниями или синтаксическими структурами. А поверх этого костяка — бурный разлив перебивающих и подхватывающих друг друга фраз, перехлестывающих через все стихоразделы резкими характерно-цветаевскими переносами, именно от этого такими ощутимыми и напряженными. На фоне четкого ритма еще выразительнее порывистость синтаксиса, на фоне своевольного синтаксиса — четкость ритма. Так складывается ощущение укрощения

стихии порядком, естества — искусством, хаотическая энергия страсти превращается в направленную энергию стихотворения.

Можно ли эту стиховую систему назвать «мелодикой» в том смысле, какой придавал этому слову Андрей Белый? Только с величайшей натяжкой. С большим трудом подтягивает его к «мелодии» и сам Белый в своей рецензии на «Разлуку»; видно, что не потому ему нравятся стихи, что в них есть мелодия, а потому он видит в них мелодию, что они ему нравятся.

Если в стихах самого Белого фраза, чтобы обрести мелодию, освобождается от заданного ритма, то в стихах Цветаевой фраза достигает мелодии тем, что вновь и вновь повторяет избранный ритм на волне увлекающего синтаксиса, — так можно понять не очень вразумительные примеры, которыми Белый иллюстрирует свою рецензию.

И тогда становится ясно, чем пленила Белого цветаевская «Разлука» Сам он был поэтом противоположностей, «или-или»: чтобы достичь мелодии, ему нужно было забыть о ритме и наоборот; а у Цветаевой он увидел единство, в котором мелодия сама прорастает из ритма и наоборот. Перенимать он этого не стал, каждый из двух больших поэтов остался при своей поэтической системе, но момент взаимопонимания между ними был не только человеческий, но и стихотворческий.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Рецензия Андрея Белого на «Разлуку» Цветаевой была, таким образом, посмертно перепечатана трижды, но не прокомментирована ни разу. Считать комментарием такие высказывания, как «Несмотря на отвлеченный стиховедческий анализ, мысль статьи Белого в сущности проста, а именно: истинное «чудо поэта» всегда пробивается сквозь теорию» (А. Саакянц), или «Интонационная мощь поэзии Цветаевой потребовала от Белого коренного пересмотра его прежней теории стихотворного ритма: ее „непобедимые ритмы“ не удавалось объяснить никакими схемами» (А. Тамарченко), — невозможно. Попробуем понять эту рецензию абзац за абзацем, попутно исправляя ошибки наборщика, а иногда и автора.

Чего искал Белый в стихе? Возможность абсолютного (антропософски осмысленного) единства формы и содержания: форма есть ритм (музыка), содержание есть образ (пластика), синтез их есть мелодия (интонация голоса поэта). Судя по перечню имен в конце рецензии, он представлял себе, что работа над этим сращением формы и содержания может вестись на разных уровнях строения текста. Крайний нижний уровень, работа на уровне звука — это фоника, «глоссолалия», которой занимается он сам; на уровне слова — это работа Хлебникова; на уровне стопы — это «ритмика», работа Блока (в своих дольниках создающе-

го новые ритмы из старых стоп); на уровне строки — это «пластика», работа Гумилева (потому что образ вряд ли можно развернуть на меньшем объеме, чем строка); наконец, на уровне целого произведения — это «мелодия», крайняя верхняя ступень, на которой работает опять-таки сам Белый. В этой ступенчатости был один провал — уровень строфы. Именно работу на уровне строфы нашел он у Цветаевой и был этим так обрадован, что щедро наградил и эту работу высшим именем «мелодия».

Сборник Цветаевой «Разлука» состоял из поэмы «На красном коне» и цикла «Разлука» (8 стихотворений).

Поэма представляла собой микрополиметрию: стихотворный размер менялся от строфы к строфе (или, чаще, от группы к группе строф) в соответствии с изменением темы или эмоции. В поэме — вступление, две большие части (приблизительно по 27 строф) и заключение. Размеры вступления — это 4—3-иктный дольник с допущением стыка ударений («И настежь, и настежь руки́ — две, / И навзничь! — Топчи, конный!..») и вольный амфибрахий («Не Муза, не Муза...»). Первая часть — три эпизода: отречение девочки от куклы в пожаре, девушки от любимого в потоке, женщины от сына в скалах. Каждый эпизод — четырехчленный: начальное звено каждый раз иным размером (4—4—4—3-ст. ямб, 3-ст. ямб, 4—2-ст. ямб), второе звено — две строфы хориямба (редкий логаэдический размер, схема —◡◡—: «Что это — вдруг — рухнуло — вдруг? / Это не столб — рухнул!..», «Кто это вдруг — взмахом плаща / В воздух меня — вскинул?..»), третье звено — две строфы 4—3-ст. ямба («Крик — и перекричавший всех / Крик. — Громовой удар...»; «Хрип — и громоподобный рев / Грудь горную рассек...»); затем переходное звено — полторы строфы опять хориямбом и опять с параллелизмом. Вторая часть поэмы — путь за красным конем (3—2-иктный дольник: «Февраль. Кривые дороги. / В полях — метель...»), откровение: «он меня не любит», небоборство и финал: «такая ты мне и нужна» (4—3-иктный дольник со стыками ударений: «Разломано небо! — Благой знак...»). Заключение («Не Муза...») — тот же дольник.

Цикл «Разлука» открывается стихотворением, опять-таки написанным хориямбом (—◡◡—), местами переходящим в чистые спондеи (——). Так как оно произвело на Белого наибольшее впечатление, процитируем его целиком: «Башенный бой / Где-то в Кремле. / Где на земле, / Где — // Крепость моя, / Кротость моя, / Доблесть моя, / Святость моя. // Башенный бой. / Брошенный бой. / Где на земле — / Мой / Дом, / Мой — сон, / Мой — смех, / Мой — свет, / Узких подошв — след. // Точно рукой ˆ Сброшенный в ночь — / Бой. // — Брошенный мой!». Размеры остальных стихотворений: 4—2-ст. ямб («Уроненные так давно...»), 2-ст. ямб («Ростком серебряным...»), 4-ст. (2+2) амфибрахий («Все круче...», «Тихонько...», «Седой — не уви-

дишь...»), вольный амфибрахий («Я знаю, я знаю...») и 2-ст. дактиль («Смуглой оливой...»).

По впечатлению от этих стихов Белый и пишет свою рецензию. Приводим ее текст по републикации А. Саакянц [Саакянц 1988, 374—377]. Знака ∪ в типографии «Голоса России» не было, поэтому, например, схема хориямба печаталась и перепечатывалась «—уу—»; эту графику мы исправляем без оговорок.

ПОЭТЕССА-ПЕВИЦА.
«Разлука», стихотворения Марины Цветаевой.

Книгоиздательство «Геликон» выпустило небольшую книжечку стихов Марины Цветаевой. Она попалась мне в руки; и <я> не сразу сознал, в чем вся магия. Образы — бедные, строчки — эффектные, а эффекты — дешевые, столкновением ударений легко достижимы они:

«Мой — дом, / Мой — сон, / Мой — смех» и т. д.

Не правда ли, дешево?

Столкновения ударений могли казаться Белому «дешевым эффектом» оттого, что в Москве у всех на слуху был «Наш марш» Маяковского — «Дней бык пег...» и т. д.

Все читал, все читал: оторваться не мог.
В чем же сила?
В порывистом жесте, в порыве. Стихотворения «Разлуки» — порыв от разлуки. Порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого; и хориямб (—∪∪—) (великолепно владеет Марина Цветаева им) есть послушное выраженье порыва: и как в 5-ой симфонии у Бетховена хориямбическими ударами бьется сердце, так здесь подымается хориямбический лейтмотив, ставший явственным мелодическим жестом, просящимся через различные ритмы. И забываешь все прочее: образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках дала она нам. (Эти строчки читать невозможно: поются.)

«Жест» — привычное слово Белого для выражения единства формы и содержания в (метафорическом) ритмическом движении. Связь его с антропософским представлением о сквозном мировом ритме — в словах о «хориямбических ударах сердца» Бетховена. Заметим, что хориямб, как мы видели, вовсе не является «порывом» всей книги Цветаевой, а сосредоточен лишь в первой половине поэмы и в первом стихотворении цикла: здесь он и произвел на Белого столь сильное впечатление. Впервые хориямб появляется в русской поэзии, по-видимому, у Вяч. Иванова: «Я колыбель, я колыбель-кошницу / На голове, Гиппа,

несу...», «Если хоть раз видел твой взор огни Розы — / Вечно в душе живы с тех пор огни Розы...»; а в 1915 или 1920 г. Цветаева могла слышать от Иванова только что переведенный «вяжущий хор» из «Евменид» Эсхила, тоже с хориямбическими ритмами. Но там это были прямые стилизации античной и восточной поэзии, и для Белого они не связывались с цветаевской «Разлукой». В фразе «Забываешь образы...» — «лингвистика» — это слова, «образы» — тропы, «ритм» — слуховая организация, «пластика» — зрительная организация, а «пение» — синтез.

Соединение непосредственной лирики с овладением культуры стиха — налицо; здесь работа сознания подстилает небрежные выражения, строчки и строфы, которые держатся только мелодией целого, подчиняющего ритмическую артикуляцию, пренебрегающую всею пластикой образов за ненужностью их при пластичном ясном напеве; стихотворения Марины Цветаевой не прочитываемы без распева; ведь Пиндар, Софокл не поэты-лингвисты, не риторы, а певцы-композиторы; слава Богу, поэзия наша от ритма и образа явно восходит к мелодии, уже утраченной со времен трубадуров. Работа проф. Эйхенбаума, вышедшая недавно и посвященная именно проблеме мелодии и интонации, — характерна для времени: он останавливается на мелодическом синтаксисе, подчиняющем прозаический синтаксис. — С синтаксисом обычно не одолеешь словосочетание поэтессы: а в пении оно яснее всего.

Соединение «непосредственной лирики» (интуитивного ощущения мирового целого) и «культуры стиха» (способности это ощущение выразить) было трудностью для самого Белого. Ему казалось, что культура стиха ему мешает; прозу, по его словам, он хотел писать «как сапожник», а в стихах выбирал или простейшие размеры (как в «Шуте»), или безразмерные «естественные» фразы (как в «Маленьком балагане»), — но, конечно, и то и другое оборачивалось изощреннейшими попытками передачи авторской интонации. Упоминание Пиндара, Софокла и трубадуров — от живучего романтического представления, будто античный и средневековый стих вне пения не существовал. Б. Эйхенбаум в известной книжке «Мелодика стиха» (1922) показывал, что при незвучащем, логическом синтаксисе текст стихов сплошь и рядом оказывается малоосмыслен; при интонирующем («мелодическом» — с параллелизмами, вопросами, восклицаниями) — более осмыслен; Белый добавляет: а пение без оглядки на синтаксис еще более осмысленно.

Мелодический лейтмотив слышим в целом всех строф.
И три трудных спондея, —

«Мой — сон, / Мой — смех, / Мой — дом», —

подготовлены тремя хориямбическими —◡◡— стро<к>ами, в которых последняя строчка усилена в ионик —◡◡—, что создает велико-

лепный трамплин: для полета спондеев: и без чего бы они — жалко плюхнулись.

«Мелодический лейтмотив», т. е. сквозное единство интонации произведения — главное для Белого. Но примеры его демонстрируют не столько единство интонации (повышения и понижения голоса, паузы), сколько плавность ритма — подготовленность нового размера ритмическими ходами предыдущего размера. Так, «три хориямбические строки» (в газете опечатка: «строфами») — это «Башенный бой / Где-то в Кремле. / Где на земле»; последняя строчка, сливаясь со следующей — «Где *на земле, / Где //»* — дает расположение ударений (—) ∪∪——, соответствующее греческой стопе «восходящему ионику» (∪∪——: у Белого вместо этого повторена схема хориямба); и этот стык ударений «(Где́ на зем)*ле, / Где»* и потом «(Где на зем)*ле — / Мой»* подготавливает вереницу «спондеических строк» — «Мой / Дом, / Мой — сон» и т. д. Наблюдение очень точное.

Мелодические рисунки Марины Цветаевой высекаются в перегружении амфибрахия бакхием —∪, ∪—), с одной стороны, и пэонизации ямбов; умелая комбинация разностопного амфибрахия, которого усечения так важны у нее, вдруг рождает (стр. 24), например, паремический стих (∪—∪∪∪—∪); иль рождает в системе строк ясно звучащую гликонову строчку (—∪∪—∪—∪∪), которая как обертон (реально она не дана) подымается из предисловия к поэме «На красном коне».

И настежь, <и> настежь
Руки — две.
И навзничь. — Топчи, конный.
Чтоб дух мой, из ребер взыграв, — к Тебе,
Не смертной женой —
Рожденный!..

Для описания ритмических вариаций силлабо-тоники и дольника Белый пользуется терминами античной метрики: в то время это было обычным. Термины эти редкие, отсюда — ошибки и опечатки. Настоящие схемы бакхия и антибакхия: ∪—— и ——∪. Так Белый обозначает амфибрахии со сверхсхемными ударениями (у Цветаевой — не чаще обычного): «*все* круче, *все* круче», «*мне* пела, *мне* грела», «всего *два* крыла». Настоящая схема паремического стиха — 3-ст. анапест, в котором каждые два кратких слога могут стягиваться в один долгий; при желании так можно было назвать любые строки 3-иктного дольника. Может быть, в схеме Белого — опечатка, следует читать «∪—∪∪∪∪—∪», и тогда он имеет в виду (на стр. 24 «Разлуки») неполноударную ритмическую вариацию «... Гремящего ледохода!» — впрочем, введенную в дольник еще Гумилевым, Мандельштамом и Ахматовой. Настоящая схема гликонея: ××—∪∪—∪×: в первом междуиктовом интервале два

слога, во втором один слог. В дольнике Цветаевой тоже господствуют ритмические вариации с укорочением междуиктового интервала от начала к концу стиха (∪́—∪∪—∪∪—∪—; ∪—∪∪—∪—); именно эту тенденцию чутко подметил Белый. Интересно, что Вяч. Вс. Иванов, не зная о заметке Белого, тоже обозначил 3-иктный дольник «Поэмы конца» термином «гликонический логаэд» [Иванов 1968, 173]. «Усечениями разностопного амфибрахия» Белый называет пропуски слогов, превращающие 4-и 3-стопный амфибрахий в дольник: как бы «И-на-стежь, и-на-стежь ру-ки-(0) (0)-две-(0), / И-на-взничь. То-пчи-(0) (0)-кон-ный!» Такое сведение дольника к «паузированному» правильному амфибрахию или анапесту тоже было в то время обычно. Наконец, под «пэонизацией ямба» в то время обычно понимали просто пропуски ударений: «Когда не в шут/ку занемог», два ямба и «4-й пэон»; но Белый здесь, по-видимому, имеет в виду более сложное сочетание, сдвиг ударения и затем пропуск ударения: «Всплеск — и побе/доносный зов», «1-й пэон» и два ямба. Именно об этих ритмах он говорит в следующем разделе заметки:

> *Мне говорили: легко так писать: «лежу и слежу тени» (столкновение ударений). Такое мнение — выражение рационализма, ощупывающего строку, выхваченную из системы; в пластической школе (у неоклассиков, акмеистов) вся сила — в другом: и задачи мелодики чужды сознанию неоклассиков; М. Цветаева издалека приготавливает, например, свой переход к хориямбу, пэонизируя ямб; и обратно: удивителен переход от хориямба к ямбу:*
>
> Кто это вдруг — взмах<ом> плаща
> В воздух меня — вскинул?
> Кто это вдруг — красным ее плеща
> *Полымем — в огнь синий?..*
>
> *И переход* <:> —∪∪∪∪—∪—
>
> *Всплеск — и победоносный* зов…
>
> *Далее ямб:*
>
> Из бездны. — Плавный вскок.
>
> *Что это не случайно, явствует из следующего: через страницу, при подобном же переходе (стр. 30) подобное же строение строки:*
>
> Хрип — и громоподобный рев.
>
> *Переход от «∪» совершается через пэоны «<—>∪∪∪» к «—∪∪—». Мелодия Марины Цветаевой явлена целым многообразием ритмов.*

Главное для Белого — непрерывность, плавность (т. е. органичность) «ритмического жеста» подхватывающих друг друга строк. Один

пример он привел из стихотворения «Башенный бой ...», теперь приводит второй пример. Строчки хориямба («Кто это вдруг...») и строчки «пэонизированного ямба» (со сдвинутым начальным ударением: «Всплеск — и побе...») похожи друг на друга своими началами, а строчки «пэонизированного ямба» и обычного ямба — своими концами («...доносный зов», «плавный скок»). Так в зачине стиха сменяются интервалы 2-сложные, характерные для хориямба, 3-сложные (на самом деле — 4-сложные), характерные для ямба с перебоем, и 1-сложные, характерные для ровного ямба: «М. Цветаева издалека приготавливает...» и т. д. Схема после слов «И переход» <:> в газете по ошибке была напечатана дважды подряд.

На самом деле и здесь и в других своих полиметрических стихах Цветаева стремилась главным образом именно к контрасту размеров, а не к сглаживанию переходов между ними; но Белый смотрит на то, что интересует не ее, а его самого. Третьего примера такого рода он уже не смог бы найти.

> *У нее есть и пластика образов («Вплоть до ноги упругой взлетает пенный клок»), и звуковая гласящая фраза: так из «с», «р», переходящего в «л», и из «б», переходящего в «м», строит она звукословие <«>стр-стлб-србр-рлм<»> — в строчках: «Стремит столбовая / В серебряных струях. / Я рук не ломаю» и т. д.*
>
> *Но не в лингвистике и не в пластике сила; если Блок есть ритмист, если пластик, по существу, Гумилев, если звучник есть Хлебников, то Марина Цветаева — композиторша и певица. Да, да, — где пластична мелодия, там обычная пластика — только помеха; мелодии же Марины Цветаевой неотвязны, настойчивы, властно сметают метафору, гармоническую инструментовку. Мелодию предпочитаю я живописи и инструменту; и поэтому-то хотелось бы слушать пение Марины Цветаевой лично (без нот, ей приложенных): и тем более, что мы можем приветствовать ее здесь в Берлине.*

Пример «пластики образов» — совершенно случайный. Белого это не интересовало. Пример звукописи (с обмолвкой: «струях» вместо «сбруях») — более характерный: Белого и здесь привлекает плавность «жеста», плавность переходов сонорных *р*>*л* и губных *б*>*м*. Об итоговом обзоре поэтов с их сферами экспериментов мы уже говорили; заметим, что обе собственные крайние области, глоссолалический «звук» и синтетическую «мелодию» Белый приписывает своим соседям — Хлебникову и, конечно, Цветаевой. Заметим также, что о содержании книги Цветаевой — о теме разлуки — Белый во всей рецензии не сказал ни единого слова, хотя (или потому что?) сам в это время терзался разлукой с Асей Тургеневой. Заметим, наконец, что собственные стихи Белого мая—июня 1922 г., написанные после знакомства с «Разлукой» и

составившие сборник «После разлуки», не имеют с цветаевской ритмикой и строфикой ничего общего: «влияние» Цветаевой на Белого — миф, созданный самой Цветаевой, а пуще — цветаеведами. Но входить в подробности такого сравнения здесь нет возможности.

Наконец, удивительной кажется концовка статьи Белого: она — прямолинейно рекламного характера. Цветаева приехала в Берлин 15 мая 1922 г.; в тот же день Эренбург устроил ей встречу с Белым в Pragerdiele; 16 мая Белый пишет ей письмо о «Разлуке»; а 21 мая в «Голосе России» печатается рецензия о «Разлуке». Встречу 15 мая Цветаева в «Пленном духе» описывает только серафическими тонами; но, несомненно, у этого свидания была и деловая сторона: Белому были подарены «Разлука» и «Стихи к Блоку» (с помощью Эренбурга изданные как раз к приезду Цветаевой), и Белого попросили написать рецензию (тоже, может быть, заботой Эренбурга). Имя Цветаевой русскому Берлину мало что говорило, поэтому такая реклама (с прямым намеком, что хорошо бы устроить ее поэтический вечер) была очень нужна. Потом, переехав в Париж, Цветаева таким же образом позаботилась застраховать себя от критики знаменитой статьей «Поэт о критике» (1926). Но это уже тема, о которой лучше судить биографам.

P. S. *Подробнее о месте «мелодических» исканий Белого в его идейном и художественном развитии — в нашей статье «Белый-стиховед и Белый-стихотворец». Импрессионистически касаются этой тематики две статьи:* А. Саакянц *«Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева» [Саакянц 1988] и* А. Тамарченко *«Андрей Белый и Марина Цветаева: зарождение интонационной теории стихотворного ритма» [Тамарченко 1987]. Особенно непрофессионально написана вторая статья. Предлагаемый стиховедческий комментарий к «Поэтессе-певице» печатается здесь впервые — ad usum editorum. Приходится просить прощения за слишком специальные подробности; но без них, как легко видеть, заметка Белого совершенно непонятна.*

ГАСТРОНОМИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ
Об одной литературной встрече М. Цветаевой и Б. Пастернака

Мне хотелось бы высказать предположение по поводу происхождения одного мотива — центрального мотива — поэмы М. Цветаевой «Автобус». Поэма, как известно, впервые была напечатана в однотомнике «Избранные произведения» [Цветаева 1965] и исследовалась мало; самая подробная работа о ней, принадлежащая О. Г. Ревзиной, до сих пор не издана. Написана поэма была в два приема, в апреле 1934 и в июне 1936 гг. Содержание — общеизвестно: выезд за город, счастье слияния с природой, потом, уже на последней странице, контрастный перелом:

И какое-то дерево облаком целым —
— Сновиденный, на нас устремленный обвал...
«Как цветная капуста под соусом белым!» —
Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал.

Этим словом — куда громовее, чем громом,
Пораженная, прямо сраженная в грудь:
— С мародером, с вором, но не дай с гастрономом,
Боже, дело иметь, Боже, в сене уснуть!

Мародер оберет — но лица не заденет,
Живодер обдерет — но душа отлетит,
Гастроном ковырнет — отщипнет — и оценит —
И отставит, на дальше храня аппетит.

Следуют еще две строфы, а потом — заключительная:

Ты, который так царственно мог бы — любимым
Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!) —
Неким цветно-капустным пойдешь анонимом
По устам: за цветущее дерево — мщу.

Обратим внимание на то, как по-разному затрагиваются в двух частях поэмы — 1934 и 1936 гг. — две главные ее темы: во-первых, «спутник» и, во-вторых, «гастрономия».

Тема «спутника» фактически развивается лишь в части 1936 года. В предыдущей части о нем — лишь беглое упоминание: «Я в спутнический ремень / Товарищески вцепилась». Во второй части — три упоминания. Два, как водится у Цветаевой, в симметричных выражениях: «Зазеленевшею хворостиной / Спутника я, как гуся, гнала. / Спутника белая парусина / Прямо-таки — паруса была!» и «Отяжелевшего без

причины / Спутника я, как дитя, вела. / Спутницы смелая паутина / Прямо-таки — красота была!», — а посредине между ними, уже многозначительнее, с подчеркнутым перебоем метра:

(Как топорщился и как покоился
В юной зелени – твой белый холст!)
Спутник в белом был – и тонок в поясе,
Тонок в поясе, а сердцем – толст!

Это и есть вся подготовка финального удара — «гастрономической» реплики о дереве, филиппики против потребителей красоты и заключительного проклятия безымянностью. На 46 строф поэмы (4-стиший и 6-стиший) — одно упоминание героя в 6 строфе (еще 1934 года), три в 24—28 строфах, и целиком — последние шесть строф.

Тема же «гастрономии» неожиданно возникает в поэме задолго до финального удара — причем в собственной авторской речи. Место ее тоже обозначено в сравнении — при описании автобусной тряски. В первых же строках поэмы — «Автобус скакал как бес. / ...И трясся, как зал. на бис / Зовущий, — и мы тряслись — / Как бесы. Видал крупу / Под краном? И врозь и вкупе — / Горох, говорю, в супу / Кипящем! Как зёрна в ступе...» и т. д. Согласимся, что если помнить этот зачин, то эффект «гастрономической» реплики спутника становится заметно слабее. Разумеется, можно объяснить, почему Цветаева это допустила: в начале поэмы с «гастрономией» сравнивается людская масса, которую Цветаева ненавидит, в конце — природа, перед которой Цветаева в восторженном исступлении. И все же напрашивается мысль, что финальное обличение «гастрономии» (в буквальном, а не расширительном смысле слова) для Цветаевой в 1934 году было менее существенно, а в 1936-м стало более существенно.

Я не знаю, кто был спутник Цветаевой, ставший героем «Автобуса», для меня он и впрямь остался анонимом. Может быть, биографы уже вскрыли или еще вскроют его имя и обстоятельства прогулки, творчески преображенные в поэме. Я хочу высказать предположение не о нем, а о его реплике — о возможном литературном подтексте «гастрономического» пейзажа «Как цветная капуста под соусом белым!»

Всякий понимает или чувствует, что этот образ в высшей степени нетрадиционен. Русская поэзия богата на сравнения и метафоры — еще на свежей памяти Цветаевой московские имажинисты сделали из этого настоящий культ, — но «гастрономическими» образами сколько-нибудь заметно не пользовался никто. Проще всего сказать — потому что русские поэты, как правило, были люди бедные и гурманские образы приходили к ним на язык в последнюю очередь. Разве что можно вспомнить бурлюковское «будем лопать камни, травы» и т. д., но ведь и это было не от гурманства, а оттого, что в «животе чертовский голод», и представляло собой переложение «Голодной песни» Артюра Рембо.

Уникальный «гастрономический» пейзаж имеется в повести К. Вагинова «Бамбочада» (1931): « — Не правда ли, этот холм похож на страсбургский пирог? — обернулся Торопуло к Лареньке, — и не только по форме, — разглядывая холм, продолжал он, — но и по цвету. Как все удивительно в природе! И обратите внимание на этот пень — ни дать ни взять ромовая баба!..» и т. д. Но у К. Вагинова это пример гротескного чудачества, и если Цветаева читала «Бамбочаду» (что вполне возможно), она не могла этого не видеть.

И все-таки есть одно яркое исключение — случай сознательного использования «гастрономических» образов в системе сравнений и метафор, в системе вспомогательных образов, создающих художественный мир произведений. Это — «Второе рождение» Пастернака (1 издание — 1932, 2 издание — 1934 г.). Открываем и читаем на первой же странице:

Передо мною волны моря.
Их много. Им немыслим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибой, как вафли, их печет.

Заметим резкость такого сравнения: не сразу становится ясным, что волны следует представлять себе как «гребешки» (это сказано лишь через три строфы) и что эти гребешки похожи на вафельные трубочки (это сказано лишь в конце стихотворения: «Октябрь, а солнце что твой август, / И снег, ожегший первый холм, / Усугубляет тугоплавкость / Катящихся, как вафли, волн»). Это значит, что вафли являются здесь не случайно — Пастернаку важно было ввести эту «пищевую» тему с самого начала, задать ею тон книге.

Таков зачин; главное же средоточие «гастрономических» образов у Пастернака — в двух стихотворениях в середине книги, оба о песне. Они общеизвестны, но редко привлекают внимание именно с этой точки зрения; приведем их целиком:

Всё снег да снег, — терпи и точка.
Скорей уж, право б, дождь прошел
И горькой тополевой почкой
Подруги сдобрил скромный стол.

Зубровкой сумрак бы закапал,
Укропу к супу б накрошил,
Бокалы — грохотом вокабул,
Латынью ливня оглушил.

Тупицу б двинул по затылку, —
Мы в ту пору б оглохли, но
Откупорили б, как бутылку,
Заплесневелое окно,

И гам ворвался б: «Ливень заслан
К чертям, куда Макар телят
Не ганивал...» И солнце маслом
Асфальта б залило салат.

А вскачь за тряскою четверкой,
За безрессоркою Ильи,
Мои телячьи бы восторги,
Телячьи б нежности твои.

Подробный разбор этого стихотворения с точки зрения соотношения зрительных, слуховых и вкусовых образов и их монтажа см. в статье [Seemann 1983].

Второе стихотворение скуднее, «гастрономические» образы собраны здесь в его начале и иссякают к концу:

Платки, подборы, жгучий взгляд
Подснежников — не оторваться.
И грязи рыжий шоколад
Не выровнен по ватерпасу.

Но слякоть месит из лучей
Весну и сонный стук каменьев,
И птичьи крики мнет ручей,
Как лепят пальцами пельмени.

Платки, оборки — благодать!
Проталин черная лакрица...
Сторицей дай тебе воздать
И, как реке, вздохнуть и вскрыться,

Дай мне, превысив нивелир,
Благодарить тебя до сипу
И сверху окуни свой мир,
Как в зеркало, в мое спасибо.

Толпу и тумбы опрокинь,
И желоба в слюне и пене,
И неба роговую синь,
И облаков пустые тени.

Слепого полдня желатин,
И желтые очки промоин.
И тонкие слюдинки льдин,
И кочки с черной бахромою.

Почему эти сгущения «гастрономических» образов обычно не замечаются при нецеленаправленном чтении? Потому что они плотно входят в ряды других бытовых предметов, насыщающих поэзию Пастернака и объединяющих повседневность и мироздание в единый насущно близкий мир. Но среди этих предметов пища никогда ранее не занимала особенно заметного места. В книге «Поверх барьеров» (1917) нельзя заметить ни одного вкусового образа, в «Сестре моей — жизни» — разве что брильянты росы, на вкус напоминавшие рислинг, да «ветер лускал семечки»; «чашка какао» и «мандарина холодящие дольки» не в счет, это не сравнения и метафоры, а реальные образы. Только в переработке «Начальной поры» появляются «булки фонарей и пышки крыш».

Так же спорадично возникают «гастрономические» образы и в других стихотворениях «Второго рождения», но здесь они заметнее, потому что внимание к ним задано «Волнами» в начале сборника и потом концентрацией их в двух процитированных стихотворениях. Поэтому они все время напоминают о своей подспудной теме: «Горшком отрав-

ленного блюда / Внутри дымился Дагестан» (и вслед за этим, в переносном, конечно, смысле: «В горах заваривалась каша»); «пойдем на берег / И ноги окунем в белок»; «Слепых зарниц бурлит котел»; «Зарницы... с сена вставали и ели из рук»: «И над блюдом баварских озер / С мозгом гор, точно кости мосластых, / Убедишься, что я не фразер / С заготовленной к месту подсласткой»; «И вымыслов пить головизну / Тошнит, как от рыбы гнилой»; «малина кровель» Тифлиса; а по смежности, и «у Альп в дали Германии, / Где так же чокаются скалы». Еще об одним упоминании придется сказать немного дальше,

Как входят эти образы в общую систему поэтики «Второго рождения»? Сцепляясь с несколькими смежными рядами в большую тему быта. Из чего складывается быт, кроме еды? Одежда: «Ты появишься у двери / В чем-то белом, без причуд, / В чем-то впрямь из тех материй, / Из которых хлопья шьют»; «Пушистый ватин тополей»; уже упоминавшиеся «платки, подборы» и «оборки». Постель: «Кавказ был весь как на ладони / И весь как смятая постель»; «Ты спал, постлав постель на сплетне»; «Из тифозной тоски тюфяков / Вон на воздух». И, главное, жилье: эта тема тоже задана первыми же страницами сборника — «Мне хочется домой, в огромность / Квартиры, наводящей грусть»; затем, мимоходом, «сосны... и белкам и дятлам сдавали углы»; наконец, что важнее всего, эти образы, в отличие от еды и прочего, не ограничиваются ролью сравнений и метафор, а входят в книгу как реальность: «В квартире прохлада усадьбы», «Зимой мы расширим жилплощадь, / Я комнату брата займу» и даже «писать бы, / Внося пополненья в бюджет» — редкий в поэзии (даже у Пастернака) прозаизм.

Эта тема быта скрещивается с тремя другими сквозными темами сборника: музыкой (стихи о Нейгаузе, Блюменфельде, Брамсе, Шопене, окне с пюпитром; при ней подголоском — тема поэзии, «рифмует с Лермонтовым лето»), любовью (от зачина «Большая, смелая, своя» до концовки «с самых детских лет / Я ранен женской долей») и смертью (Маяковский, Блюменфельд, «строчки с кровью — убивают»). И точкой скрещения этих тем оказывается опять-таки образ, связанный с едой: «Что мы на пиру в вековом прототипе, / На пире Платона во время чумы».

Вдаваться в биографический комментарий здесь едва ли нужно. Общеизвестно, что толчком ко «Второму рождению» Пастернака был его второй брак и надежда на новую жизнь — включая и дом и быт. Общеизвестно, что поэты «с бытом» и «без быта» — это две разные породы (как и «поэты с биографией» и «без биографии», о чем писали Б. Томашевский и Б. Эйхенбаум; это перекликается с цветаевской темой «поэтов с историей и без истории», но косвенно). Общеизвестно, что когда Мандельштамы получили квартиру, а Пастернак сказал: «вот, квартира есть, можно стихи писать», — то безбытный Мандельштам пришел в неистовство. Цветаева была еще более безбытной, чем Мандельштам, причем демонстра-

тивно и декларативно; нет нужды иллюстрировать это цитатами из стихов или из воспоминаний. Отсюда понятно ее неприятие стихов о жилплощади, укропе к супу и вафлях прибоя.

За этим неприятием общего стоит, конечно, и неприятие личного. «Телячьи восторги» Пастернака и «телячьи нежности» его подруги были для Цветаевой еще неприемлемей, чем зубровка и укроп. Историю взаимоотношений Цветаевой и Пастернака мы знаем. Они прошли друг мимо друга в предреволюционной и потом в революционной Москве, в пору, когда каждый из них переживал если не высший, то один из высших своих творческих подъемов; завязали эпистолярный роман в 1922 году, прочитав друг друга; пика этот эпистолярный роман достиг в 1926-м, когда переписка шла через голову умирающего Рильке. Затем он пошел на спад; в 1931 году, узнав о том, что Пастернак разводится с женой и женится на З. Н. Нейгауз, Цветаева была оскорблена, потому что первый брак Пастернака был для нее данностью, а второй — изменою («потерять, не имев», — писала она о нем Р. Ломоносовой); наконец, в 1935 году впервые после России она встречает его на конгрессе писателей в защиту культуры в Париже, и известно, каким это было для нее последним разочарованием («какая невстреча!», — писала она А. Тесковой) — и потому, что Пастернак, оказалось, приехал только по начальственному приказу, и потому, что он был нервным и невнятным, и потому, что на обратном пути он проехал Германию, не повидавшись с матерью, и потому, что «всё, что для меня — право, для него — его... болезнь» (письмо к Н. Тихонову). Вспомним: поэма «Автобус» была начата в 1934 году (после выхода первого однотомника Пастернака со стихами «Второго рождения» в конце), а закончена в 1936 году (после парижской «невстречи» и разочарования лицом к лицу). Все, что было потом, после возвращения в Россию, где Пастернак очень помогал Цветаевой если не жить, то печататься и зарабатывать, к нашей теме уже не относится.

Во избежание недоразумений повторяю: я никоим образом не говорю, будто за «спутником» из поэмы «Автобус» стоит реальный или вымышленный Пастернак, — это было бы нелепо. Но что за словами этого спутника, за его «гастрономическим» взглядом на пейзаж стоят, наряду со многим другим, чего мы не знаем или, по крайней мере, я не знаю, стихи Пастернака и стихи эти — из «Второго рождения», — это мне кажется в высшей степени правдоподобным.

«ПОЭМА ВОЗДУХА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Опыт интерпретации

1. Т е к с т. Источник — единственная прижизненная публикация в «Воле России», 1930, № 1, с. 16—26 (фотокопия — в «Несобранных произведениях» под ред. Г. Витженса. Мюнхен, 1971). Исправление опечаток по рукописи — в изд. «Стихотворения и поэмы» под ред. Е. Б. Коркиной (Л., 1990, с. 575—584). Нумерация отрывков (в квадратных скобках) — наша, для удобства анализа.

[I] Ну, вот и двустишье
Начальное. Первый гвоздь.
Дверь явно затихла,
Как дверь, за которой гость.
Стоявший — так хвоя
У входа, спросите вдов —
Был полон покоя,
Как гость, за которым зов
Хозяина, бденье
Хозяйское. Скажем так:
Был полон терпенья,
Как гость, за которым знак
Хозяйки — всей тьмы знак! —
Та молния поверх слуг!
Живой или призрак —
Как гость, за которым стук
Сплошной, не по средствам
Ничьим — оттого и мрем —
Хозяйкина сердца:
Березы под топором.
Расколотый ящик
Пандорин, ларец забот!
Без счету — *входящих*,
Но кто же без стука — ждет?
Уверенность в слухе
И в сроке. Припав к стене, —
Уверенность в ухе
Ответном. (Твоя — во мне.)
Заведомость входа.
Та сладкая (игры в страх!)
Особого рода
Оттяжка — с ключом в руках.
Презрение к чувствам,
Над миром мужей и жен —
Та Оптина пустынь,
Отдавшая — даже звон.
Душа без прослойки
Чувств. Голая, как феллах.
Дверь делала стойку.
Не то же ли об ушах?
Как фавновы рожки
Вставали. Как ро-та... пли!
Еще бы немножко —
Да просто б сошла с петли
От силы присутствья
Заспинного. В час смертей
Так жилы трясутся,
Натянутые сверх всей
Возможности.
                    Стука
Не следовало. Пол — плыл.
Дверь кинулась в руку.
Мрак — чуточку отступил.

[II] Полная естественность.
Свойственность. Застой.
Лестница — как лестница.
Час — как час (ночной).
Вдоль стены — распластанность
Чья-то. Отдышав
Садом, кто-то явственно
Уступал мне шаг —
В полную божественность
Ночи, в полный рост
Неба. (Точно лиственниц
Шум, пены о мост...)
В полную неведомость
Часа и страны.
В полную невидимость —

Даже на тени.
(Не черным-черна уже
Ночь — черна-черным!
Оболочки радужной
Киноварь, кармин...
Расцедив сетчаткою
Мир на сей и твой —
Больше не запачкаю
Ока — красотой!)
Сон? Но в лучшем случае —
Слог. А в нем? Под ним?
Чудится? Дай вслушаюсь:
Мы, а шаг один!
И не парный, слаженный,
Тот, сиротство двух,
Одиночный — каждого
Шаг — пока не дух:
Мой. (Не то, что дыры в них —
Стыд, а вот — платать!)
Что-то нужно выравнять:
Либо ты на пядь
Снизься, на мыслителей
Всех — державу всю!
Либо — и услышана:
Больше не звучу.

[III] Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь
С новою землей —
Воздухом. Ходячие
Истины забудь!
С сильною отдачею
Грунт, как будто грудь
Женщины под стоптанным
Вое-сапогом.
(Матери — под стопками
Детскими...)
В тугом —
Шаг. Противу мнения:
Не удобохож —
Путь. Сопротивлением
Сферы — как сквозь рожь
Русскую, сквозь отроду —
Рис, — тобой, Китай!
Словно моря противу
(Противу — читай —
По сердцу!) — сплечением
Толп — Гераклом бьюсь!
— Землеизлучение.
Первый воздух — густ.
Сню тебя иль снюсь тебе —
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай вчувствуюсь:
Мы, а вздох один!
И не парный, спаренный
Тот, удушье двух —
Одиночной камеры
Вздох: — еще не взбух
Днепр? Еврея с цитрою
Взрыд: — ужель оглох?
Что-то нужно выправить:
Либо ты на вздох
Сдайся, на всесущие
Всё, — страшась, прошу —
Либо — и отпущена:
Больше не дышу.

[IV] Времячко осадное,
То, сыпняк в Москве!
Кончено. Отстрадано
В каменном мешке
Легкого! Исследуйте
Слизь! Сняты врата
Воздуха. Оседлости
Прорвана черта.

Мать! Не даром чаяла:
Цел воздухобор!
Но — сплошное аэро —
Сам — зачем прибор?
Твердь, стелись под лодкою
Легкою — утла!
Но — сплошное легкое —
Сам — зачем петля
Мертвая? Полощется,
Плещется... И вот —
Не жалейте летчика!
Тут-то и полет!
Не рядите в саваны
Косточки его:
Курс воздухоплаванья —
Смерть, и ничего
Смертного в ней. (Розысков

Дичь... Щепы?.. Винты?..)
Ахиллесы воздуха!
— Все! — хотя б и *ты*,
Не дышите славою,
Воздухом низов.
Курс воздухоплаванья —
Смерть, где все с азов,
Заново...

[IVa] Слава тебе, допустившему бреши:
Больше не вешу.
Слава тебе, обвалившему крышу:
Больше не слышу.
Солнцепричастная, больше не щурюсь.
Дух — не дышу уж!
Твердое тело есть мертвое тело:
Оттяготела.

[V] Легче, легче лодок
На слюде прибрежий.
О, как воздух легок:
Реже — реже — реже...
Баловливых рыбок
Скользь — форель за кончик...
О, как воздух ливок,
Ливок! Ливче гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски — а веек! —
Тех, что только ползать
Стали — ливче леек!
Чтó я — скользче лыка
Свежего и лука.
Пагодо-музыкой
Бусин и бамбука, —
Пагодо-завесой...
Плещь! Все шли б и шли бы...
Для чего Гермесу —
Крыльца? Плавнички бы —
Пловче! Да ведь ливмя
Льет! Ирида! Ирис!
Не твоим ли ливнем
Шемахинским или ж
Кашемирским...
Танец —
Ввысь! Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног. Без дна, а тверже
Льдов! Закон отсутствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В высь.
Наяда? Пэри?
Баба с огорода!
Старая потеря
Тела через воду
(Водо-сомущения
Плеск. Песчаный спуск).
— Землеотпущение.
Третий воздух — пуст.

[VI] Седью, как сквозь невод
Дедов, как сквозь косу
Бабкину, — а редок!
Редок, реже проса
В засуху. (Облезут —
Все, верхи бесхлебны.)
О, как воздух резок,
Резок, реже гребня
Песьего, для песьих
Курч. Счастливых засек —
Редью. Как сквозь просып
Первый (нам-то — засып!)
Бредопереездов
Редь, связать-неможность.
О, как воздух резок,
Резок, резче ножниц,
Нет — резца... Как жальцем —
В боль — уже на убыль.
Редью, как сквозь пальцы...
Сердца, как сквозь зубы —
Довода — на credo
Уст полураскрытых.
О, как воздух цедок,
Цедок, цедче сита
Творческого (влажен —
Ил, бессмертье — сухо).
Цедок, цедче глаза
Гетевского, слуха
Рильковского... (*Шепчет*
Бог, своей — страшася
Мощи...)
А не цедче

Разве только часа
Судного...
В ломоту
Жатв — зачем рождаем?
...Всем неумолотом,
Всем неурожаем
Верха... По расщелинам
Сим — ни вол ни плуг.
— Землеотлучение.
Пятый воздух — звук.

[VII] Голубиных грудок
Гром — отсюда родом!
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового! Порубок —
Гуд, дубов под корень.
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче горя
Нового, спасиба
Царского. Под градом —
Жести, гудче глыбы
В деле, гудче клада
В песне, в большеротой
Памяти народной.
Соловьиных глоток
Гром — отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью,
Вьюго-Богослова
Гудью — точно грудью
Певчей — небосвода
Нёбом или лоном
Лиро-черепахи?
Гулом, гудче Дона
В битву, гудче плахи
В жатву... По загибам,
Погрознее горных,
Звука — как по глыбам
Фив нерукотворных!
Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь в основе лиры,
Семь в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —
Лирика. Так глыбы
Фив — по звуку лиры.
О, еще в котельной
Тела — «легче пуха!»
Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом — чистым духом
Быть. Оставьте буквы —
Веку.
Чистым слухом
Или чистым духом
Движемся? Преднота
Сна. Предзноб блаженства.
Гудок, гудче грота
В бури равноденствья.
Темени — в падучке,
Голода — утробой
Гудче... А не гудче
Разве только гроба
В Пасху...

[VIIa] И гудче гудкого
Паузами, промежутками
Мочи, и движче движкого
Паузами, передышками
Паровика за мучкою...
Чередованьем лучшего
Из мановений божеских:
Воздуха с — лучше-воздуха!
И — не скажу, чтоб сладкими —
Паузами: пересадками
С местного в межпространственный —
Паузами, полустанками
Сердца, когда от легкого —
Ох! — полуостановками
Вздоха, — мытарства рыбного
Паузами, перерывами
Тока, паров на убыли
Паузами, перерубами
Пульса — невнятно сказано:
Паузами — ложь, раз — спазмами
Вздоха... Дыра бездонная
Легкого, пораженного
Вечностью...
Не все ее —
Так. Иные — смерть.
— Землеотсечение.
Кончен воздух. Твердь.

[VIII] Музыка надсадная!
Вздох — всегда вотще!
Кончено! Отстрадано
В газовом мешке
Воздуха. Без компаса
Ввысь! Дитя — в отца!
Час, когда потомственность
Ска-зы-ва-ет-ся.
Твердь! Голов бестормозных
Трахт! И как отсечь:
Полная оторванность
Темени от плеч —
Сброшенных! Беспочвенных —
Грунт! Гермес — свои!
Полное и точное
Чувство головы
С крыльями. Двух способов
Нет — один и прям.
Так, пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —
Дням. Не в день, а исподволь
Бог сквозь дичь и глушь
Чувств. Из лука выстрелом —
Ввысь! Не в царство душ —
В полное владычество
Лба. Предел? — Осиль:
В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Всё — когорты числ! —
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...

Мёдон, в дни Линдберга.

2. П о в о д. Дата «Поэмы воздуха» (ПВ), 15 мая — 24 июня 1927 г., обозначена: «в дни Линдберга». Это — торжество первого трансатлантического перелета. Отношение Цветаевой к такого рода победам над стихией, по-видимому, амбивалентно: она приемлет их как «победы человеческого духа над стихией» и осуждает как «победы человеческой плоти над стихией». Как всегда, она с теми, кто борется, и против тех, кто победил. Линдберг боролся с сильнейшим, рисковал жизнью, и поэтому она с ним; герои «Лестницы» или «Оды пешему ходу» пожинают плоды, не борясь и не рискуя, и поэтому она против них и за побежденную стихию. Но если бы Линдберг не победил, а погиб в борьбе, он был бы для Цветаевой еще более бесспорным героем — поражение плоти есть ручательство в победе духа. Отсюда —

3. Т е м а. Она может быть определена: «смерть и вознесение». Летчик есть подобие поэта, преодолевателя всего земного (ср. о догоняющих бога: «И поэты, и летчики — Все отчаивались!» в стихотворении «Бог», 1922), но подобие — несовершенное, наивно надеющееся на утлый «прибор» и обольщающееся жизнью и славой вместо смерти и самоотречения (самоотрешения), в которых только и есть истинное вознесение, победа над воздухом. За несколько месяцев до ПВ те же темы смерти-несмерти и вознесения являлись в поэме на смерть Рильке «Новогоднее» (Н) (ср. там «нет ни жизни, нет ни смерти: третье, новое», здесь «смерть, и ничего смертного в ней»).

4. Ч л е н е н и е: композиция размеров. Метрическая композиция поэмы выглядит так:

[Пролог: ЗЕМЛЯ.)

I [ДВЕРЬ.] Ну, вот и двустишье...	Логаэд 2ж3м

[Часть первая: ОТРЫВ ОТ ЗЕМЛИ.]

II [ШАГ.] Полная естественность...	Хорей 3д3м
III [ВЗДОХ.] Полная срифмованность...	Хорей 3д3м
IV [ПОЛЕТ.] Времечко осадное...	Хорей 3д3м
IVa Слава тебе, допустившему бреши	Дактиль 4ж2ж

[Часть вторая: ПРЕОДОЛЕНИЕ ВОЗДУХА.)

V [ВЛАЖНОСТЬ.] Легче, легче лодок...	Хорей 3ж3ж + 3д3м
VI [СУХОСТЬ.] Седые, как сквозь невод...	Хорей 3ж3ж + 3д3м
VII [ЗВУЧНОСТЬ.] Голубиных грудок...	Хорей 3ж3ж
VIIa И гудче гулкого...	Логаэд 3д3д+Х3д3м

[Эпилог: НЕБО.]

VIII [БЕСКОНЕЧНОСТЬ.] Музыка надсадная...	Хорей 3д3м

Таким образом, из 8 отрывков первый (особенно) и последний метрически отделены, а средние объединены в две группы по три, каждая из которых заканчивается вставкой в другом размере (IVa и VIIa), явно отмечающей композиционную паузу.

5. Связи: композиция повторов. Рубрикация и организация текста системой параллелизмов и иных повторов — обычный цветаевский прием. Наиболее заметные (перекидывающиеся из главы в главу) повторы такого рода — следующие:

I. (Перекличек с другими отрывками нет.)
II. Полная естественность.... Дай вслушаюсь: Мы, а шаг один! И не парный... Что-то нужно выравнять — либо — либо — больше не звучу.
III. Полная срифмованность... Землеизлучение. Первый воздух — густ... Дай вчувствуюсь: Мы, а вздох один! И не парный... Что-то нужно выправить — либо — либо — больше не дышу.
IV. ...Кончено. Отстрадано в каменном мешке...
V. О, как воздух... легок — резок — ливок — скользок — веек... Потеря тела через воду... Землеотпущение. Третий воздух — пуст.
VI. О, как воздух... редок — резок — цедок... А не цедче разве только часа судного... Землеотлучение. Пятый воздух — звук.

VII. О, как воздух — гудок... Потеря тела через ухо... А не гудче разве только гроба в Пасху... Землеотсечение. Кончен воздух. Твердь.

VIII. Кончено. Отстрадано в газовом мешке... Полная оторванность... Полное владычество...

Схематически это плетение повторов можно изобразить: *0—АБВ—АгБВ—Д—ЕжГ—ЕзГ—ЕжзГ—ДА*. Рисунок этой риторической композиции, понятно, богаче и сложнее, чем метрической; но основное членение 1+([2+3]+4+4а)+(5+6+7,7а)+8 подтверждается.

6. Первый гвоздь. Поэма начинается яркой двусмысленностью: «первый гвоздь» — это и (1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы («двустишье начальное»), и (2) первый шаг к смерти: ср.: «последний гвоздь вбит. Винт, ибо гроб свинцовый...» и у Блока: «когда палач рукой костлявой вобьет в ладонь последний гвоздь...» (ср. о Христе ниже, § 33). Блоковские ассоциации подчеркнуты и темой (ср. «Авиатор») и размером (ср. стихи на смерть самого Блока: «Без зова, без слова. Как кровельщик падает с крыш...»). Ведущим оказывается второе значение: оно поддержано вереницей «смертных» образов — «хвоя у входа», «береза под топором», «расколотый... ларец [жизненных] забот» (как бы с точки зрения избавляющейся от забот Пандоры, а не подпадающего под них человечества), «ро-та... пли!», «оттого и мрем».

7. Дверь и гость. От «дверь явно затихла» до «да просто б сошла с петли» (как с ума) и «так жилы трясутся...» — перед нами допредельное нарастание напряженности ожидания гостя: через дверь ждущий чувствует гостя, гость — ждущего. Кто этот гость? Здесь постепенно напрашиваются три варианта ответа. (1) От традиционной тематики поэзии вообще: это партнер по любовному свиданию. (2) От «смертной» тематики данной поэмы: это вестник смерти, медиатор между богом и человеком — или (2а, древнее представление) общий для всех гонец-психопомп, вроде Гермеса или Азраила, или (2б, позднее представление) особый для каждого умерший ближний, который является и «зовет» (для Цветаевой 1927 г. такой ближний — конечно, прежде всего Рильке)[1]. (3) От поэтического мира Цветаевой в целом: это второе «Я» героини, ее двойник (ср. в Н о Рильке: «Не поэта с прахом, духа с телом (обособить — оскорбить обоих), а тебя с тобой, тебя с тобою ж — быть Зевесовым не значит лучшим, — Кастора-тебя с тобой-Поллуксом, мрамора-тебя с тобою-травкой не разлуку и не встречу — ставку очную: и встречу и разлуку первую...»: встреча с самим собой как смерть или предвестие смерти — мотив, известный в литературе). Чтобы пояснить этот вариант ответа, нужно отступление о модели мира Цветаевой.

---

[1] Ср. в письме к Тесковой 22.01.1929 о Рильке: «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. Переведет на тот свет, как я сейчас перевожу его (за руку) на русский язык. Только так понимаю — перевод».

8. Подковообразный мир. Представим себе «мир Цветаевой» как разомкнутое кольцо, вроде подковообразного магнита. На противоположной стороне от разрыва — бог: в нем все едино и слитно, «все... спелись». К одному полюсу усиливается материальность, к другому — духовность; по одну сторону разрыва в кольце — апофеоз духа (поэт, Ипполит, Царевич, Георгий...), по другую — апофеоз красоты и страсти (Афродита, Федра, Царь-девица, Елена, Гончарова...). Они ищут взаимодополниться и влекутся друг к другу. Прежде всего, конечно, — по кратчайшему пути, через разрыв; но этот путь (столкновение двух самоутверждений) гибелен и кончается трагедией. Верен только противоположный путь (двух самоотрицаний), дальний, в обход всего кольца — к слиянию в боге («где даже слов-то нет: Тебе — моей...»). Отсюда — вечная цветаевская тема разлуки и разминовения как единственной должной (по крайней мере, для нее) формы существования. И такое разминовение на одной стороне кольца и слияние на другой происходит не только между людьми, но и в каждом человеке.

9. Гость и хозяин. В таком случае начало поэмы — это встреча через дверь-разрыв «себя с собою ж», это смерть. Человек за дверью — это «гость, за которым» сам хозяин (хозяйка), его зов, бденье, терпенье, стук сердца. Говорящий (хозяин) стоит перед гостем со стороны разрыва в кольце и в то же время стоит за гостем, огибая разрыв по противоположной, дальней стороне, через бога. «Та молния поверх слуг» — это, так сказать, то короткое замыкание между полюсами через разрыв, о котором уже упоминалось.

10. «Попытка комнаты». В этой поэме 1926 г. (ПК) совершенно аналогично описывается и другая встреча — не «с собою ж», а с Рильке (авторское признание — в очерке «Твоя смерть»), тогда еще живым, но с Цветаевой не встречавшимся и не должным встречаться. Место действия — «Гостиница Свиданье Душ», прообраз которой — «тот свет» (ср. в Н: «один лишь свет тот — наш был»); двери нет, гость является к героине из-за спины ее (ср. «от силы присутствья заспинного»), через гадательную четвертую стену (стену спины, «атаки в тыл», «расстрелов»: т. е. тоже свиданье есть смерть), за которой — незамкнутость коридорного сквозняка. И в ПК, и в ПВ героиня стоит на одном из полюсов магнита перед разрывом кольца; и там и тут она совершает для встречи полный круг по кольцу, но в противоположных направлениях. В ПК она через разрыв кольца является (светом во сне) своему двойнику, и оживленный этим двойник, пронесшись по круговому коридору, является у нее за спиной. В ПВ она (стуком «хозяйкина сердца») проносится по кольцу, звучит за спиной двойника и толкает его вперед, через разрыв, через дверь явиться перед ее лицом. Остальные переклички ПК и ПВ (напр., «всем нам на *тем свету* с пустотою сращать пяту тяготенную...») лежат на виду и комментария не требуют.

11. Р и л ь к е. Таким образом, отождествление «гостя» так и остается неоднозначным. Можно лишь сказать, что подсказанный ПК образ Рильке может служить общим знаменателем для всех трех намеченных вариантов: он и партнер по любовному свиданию (хотя бы «душ»), и умерший ближний как вестник смерти, и, почти без натяжек, цветаевское второе «Я»[2]. Но прямых указаний на Рильке в тексте ПВ нет, поэтому вводить этот образ в нашу интерпретацию мы не вправе; в дальнейшем мы будем его называть «двойник» или «спутник». Интересно было бы сопоставить ПВ, ПК и Н с двумя «Реквиемами» самого Рильке; но это (как и весь вопрос об истоках цветаевской мифологии в ПВ) выходит за рамки нашего разбора.

12. Д у ш а. Нарастающая интериоризация признаков хозяина (зов — бденье — терпенье — стук сердца), гостя (полон покоя — полон терпенья — живой или призрак) и причин спокойствия гостя (уверенность в слухе и сроке — уверенность в ухе ответном — заведомость входа — презрение к чувствам) вплотную подводят к следующему члену: «Душа без прослойки чувств. Голая, как феллах» (Восток как чистая духовность — отголосок «Крысолова», ср. ниже § 20). По логике параллелизмов, эти слова относятся тоже к гостю: гость и есть душа. Это не четвертый вариант отожествления героя, это лишь уточнение третьего варианта: из двух полярных «Я» героини ожидающим является тело, а приближающимся — душа. Получается любопытное выворачивание наизнанку обычного представления: смерть — это не «когда душа разлучается с телом», а «когда душа соединяется с телом». Отметим две характерные двусмысленности. (1) «Презрение к чувствам» — сперва кажется, что имеются в виду чувства-эмоции («над миром мужей и жен»), потом — что чувства-ощущения («отдавшая даже звон»); может быть, это взаимопродолжение: сперва отречение от чувств-эмоций, очищение до монашества, а потом — от чувств-ощущений, еще дальше. (2) «Пол плыл» — по аналогии с ПК (от «Ну, а пол?.. — Был. Не всем...» до «Пол же — что, кроме «провались!» — полу?..») — здесь имеется в виду, несомненно, не только пол-половицы (ср. «ног под собой не чуять»), но и пол-секс («свиданье душ»): т. е. это тоже часть отречения от чувств.

13. С х о ж д е н и е и в о с х о ж д е н и е. Итак, героиня и ее двойник из-за двух сторон двери соединяются в разрыве магнитного кольца и отсюда начинают восхождение, а потом вознесение к богу сквозь семь небес. Восходящие названы словом «мы»; бог, к которому они восходят, — словом «ты». В этом «мы» самое примечательное — быстрое и незаметное исчезновение двойника: он то ли сливается с героиней, то ли растворяется в темноте («вдоль стены распластанность чья-то»). Переведя через порог и указав путь, вестник исчезает за ненадобностью:

[2] Рильке перекликается и с «авиационной» темой ПВ — хотя бы 23-м сонетом к Орфею, близким по смыслу к отр. IV (но без мотива смерти).

героиня еще чувствует его присутствие, но идет уже одна («мы, а шаг один»). Впрочем, если бы и вдвоем, это был бы шаг двух одиночек: к богу все восходят только поодиночке, хотя бы и за кем-то вслед. Что «ты» — это бог, почти не вызывает сомнений. Подъем идет «в полную божественность ночи», «ты» находится наверху, поднимающийся просит или облегчить ему подъем, или «снизиться» на свою державу «мыслителей», «сдаться на вздох» всего сущего. (Бог как мысль, бог как Несущий, — об этом см. ниже, § 31—32.) Попутный образ «Еврея с цитрою взрыд: ужель оглох?» — это, почти бесспорно, Давид-псалмопевец. Если так, то и «Сню тебя иль снюсь тебе — сушь, вопрос седин лекторских» (разница между субъективным и объективным идеализмом) — фраза, вполне уместная в этом контексте.

14. С о н. Этот мотив упоминается в ПВ лишь дважды: здесь и в отр. II («Сон?.. А в нем? под ним?..»); кроме того, слова «над миром мужей и жен» были реминисценцией из стихотворения 1924 г. «Сон». Но небезразлично, что он уже был подробно разработан в ПК (от «В пропастях под веками некий, нашедший некую» до «в первом сне, когда веки спустишь, это я на тебя...») и непосредственно перед тем в «С моря» (еще не к заочному Рильке, а к заочному Пастернаку, но образы те же: «Из своего сна прыгнула в твой. Снюсь тебе. Четко?..» и т. д. до «Давай уснем... Ведь не совместный сон, а взаимный: в Боге, друг в друге... Выходы из — зримости»). Эта тема взаимного сновидения, разговора через сон явно тоже перекликается с «сню тебя иль снюсь тебе».

15. Р а з в о п л о щ е н и е. Тема «душа без прослойки чувств...» здесь детализируется: как отречение от зрения, от слуха, от осязания. Тот свет — внечувственный («в полную невидимость...»), вне времени и пространства («в полную неведомость часа и страны...»). Отречение от зрения описано подробнее всего: «Расцедив сетчаткою...» и т. д. (ср. ниже § 21). Отречение от слуха дано менее отчетливо: от «лиственниц шум, пены о мост» (с неслучайным перебоем ритма и диссонансными рифмами) до «услышана: больше не звучу». Отречение от осязания, по-видимому, заключено в темной до загадочности фразе «не то, что дыры в них, — стыд...»: не то стыдно, что башмаки дырявые, а то стыдно, что приходится их чинить; шаг есть осязание башмаками лестницы, земли, и не то жалко, что порой это осязание исчезает, а то, что нельзя сбросить его, отречься от него совсем. Как шаг есть осязание земли, так вздох — осязание воздуха; отсюда завершение: «больше не дышу».

16. С о п р о т и в л е н и е   в о з д у х а. Отрывок I кончался напряженностью перед встречей с гостем; отрывок II начинался ненапряженностью, «естественностью», «застоем»; в отрывке III ее сменяет новая напряженность, но уже радостно-гармоническая: «полная срифмованность, ритм, впервые мой» («тот свет», в котором, по Цветаевой, поэт —

отроду свой). Ритм — это еще не слияние и растворение, но это борьба на равных, чередование напоров и отпоров, и она отрадна («противу — читай: по сердцу»). Борьба эта идет против сопротивления воздуха: за всходом по лестнице — исход по воздуху. (Примечательна двусмысленность: «ходячие истины забудь» — не только «привычные» истины, но и «относящиеся к ходьбе».) Переход от «шага» к «вздоху» постепенен. Сперва речь идет о сопротивлении снизу, как при настоящем шаге: «с сильною отдачею грунт». Дальше два неожиданных образа (как бы «смерть» и «новая жизнь»): женская грудь под сапогом солдата, который раздавливает ее, несмотря на ее упругое сопротивление, и под «стопками» младенца, который, играя, ходит по лежащей навзничь матери, и она вздымает его, несмотря на его давление. (Опять двусмысленность: «отдача» оружия или преграды при толчке — душевная отдача матери ребенку.) Затем через обоюдозначные выражения «в тугом шаг», «не удобохож путь» речь переходит к сопротивлению спереди — как при вздохе, как при ветре в лицо. Это «сопротивление [воздушной] сферы» сравнивается с сопротивлением стеблей идущему через рожь или рис и с сопротивлением Чермного моря «сплечению толп» Исхода (исхода из жизни, как из плена). Итог двум сопротивлениям — в словах: «Землеизлучение. Первый воздух — густ», мы еще в околоземной атмосфере.

17. Творительный падеж. Здесь в поэме впервые появляется творительный движения через пространство: «сопротивлением сферы», «тобой, Китай!» (как бы: «как сквозь рожь русскую, как тобой, Китай, с твоим отроду поглощаемым рисом, движемся мы...»). После этого он повторяется не меньше 20 раз вплоть до «...спазмами вздоха» (отр. VIIa), т. е. до самого выхода из сферы воздуха, — и все эти 20 обстоятельств места опираются только на 2 (!) сказуемых: «все шли б и шли бы» (отр. V) и «чистым звуком движемся» (отр. VII). Столь обширная конструкция на столь малой опоре — типичная для Цветаевой гипертрофия стилистического приема.

18. Освобождение. Отрывок IV завершает отрыв от земли. Меняется точка зрения: до сих пор был взгляд восходящего ввысь, теперь — взгляд взошедшего с выси. Меняется сама возможность зрения («солнцепричастная, больше не щурюсь...»): после отречения от зрения — обретение нового зрения. Меняется адресат обращения — теперь это не бог вверху, а мир внизу («не жалейте!» и пр.). Радость освобождения показана через три уподобления: прорыв из осады («времечко осадное», воспоминание о Москве гражданской войны), прорыв из черты оседлости (осада и черта = война и мир, временное и постоянное, ср. «гетто избранничеств»), освобождение воздуха-духа из легкого-плоти. Обыгрывается противоречивость слова «легкое»: легкое как плоть есть тяжесть, каменный мешок, настоящая же легкость есть дух, есть

«сам» летящий. Как для духа-вздоха легкое есть лишь бремя, так для летчика аэроплан есть лишь мертвая петля на человеческом порыве ввысь. Аэроплан — это дешевая победа над «воздухо́м низов»; а победа над воздухом вершин — это смерть, ей-то и учит истинный «курс воздухоплаванья». Смерть — не конец («ничего смертного в ней»), а начало настоящей жизни («где все с азов, заново...»).

18а. Мертвая петля. Упоминание о ней послужило толчком к интересной контринтерпретации, предложенной в одном устном обсуждении. В перспективе дальнейшей жизни и судьбы Цветаевой содержание ПВ осмысляется не просто как смерть, а как самоубийство: слова «петля мертвая» — ключевые; «первый гвоздь» в начале — тот, на который самоубийца закидывает петлю; «редкий» и «резкий» воздух», «полуостановки» вздоха и сердца — предсмертное удушье; «полная оторванность темени от плеч сброшенных», ощущение летящей головы — встряска тела в петле. Не решаемся присоединиться к такому толкованию, хоть оно и смело, и выразительно.

19. Благодарение. За апофеозом катастрофы в отр. IV — благодарение богу в отр. IVa: именно за то, что он создал материю бренной, дав этим возможность высвободиться духу: «я — брешь, невесомая среди весомого (ср. «с их невесомостью в мире гирь»), я не слышу, потому что сама — слух, я не вижу (как «в мире, где каждый и отч и зряч»), потому что сама — зрение, я не дышу, потому что сама — дух». Вместо «чувств», контактов духа с материей, перед нами чистый дух, с одной стороны, и мертвое тело — с другой.

20. Влага и вертикаль. Отрывок V — самый светлый кусок ПВ: ни одного образа смерти или боли, только легкость, быстрота и (животворящая) влага. Здесь задается схема построения для всех отрывков V—VII: повторы «о, как воздух (таков-то): (таковее) того-то и того-то» — и вереница образов, ассоциирующихся с названными качествами. В отр. V так названы пять или шесть качеств. «Легкость» — лодки в прозрачной воде, баловливые рыбки. «Редкость» — без иллюстраций, о ней речь дальше. «Ливкость» — несущаяся гончая («сквозь овсы», как сквозь рожь в отр. III), льющаяся лейка. «Вейкость» — волосы младенцев (как ползавшего по матери в отр. III). «Скользкость» — свежее лыко, лук, бамбук. «Плавкость» — плавнички. Почти все эти мотивы уводят к теме воды: «плещь!» Параллельно развивается другой настойчивый мотив: вертикального направления (движения). Это форель на выдергивающей ее удочке, струи из лейки, стволы бамбука («пагодо-завеса», за которой — «пагодо-музыка бусин», пагоды с колокольчиками, явный отголосок «Крысолова»). Влага и вертикаль скрещиваются в образе ливня; а опасность дополнительной семантической окраски, «тяжелое движение вниз», тотчас нейтрализуется: во-первых, образом радуги («Ирида! Ирис!»)., во-вторых, по-видимому, — тонкой и блестя-

щей восточной ткани («ливнем шемахинским»). Этот кусок отличается почти искусственной разорванностью образов. Так, мотив «воздух ливок» разбит мотивами «скользок» и «веек»; фраза «веек, [как] волоски тех, что только ползать стали» перестроена; «волоски — а веек! — тех, что...» и т. д.; двусмысленна фраза «Что я — скользче лыка...» (риторический вопрос? или сравнение «что я» = «как я»?); вероятная синтаксическая связь слов «пагодо-завесой» и «все шли б и шли бы» разрушена пунктуацией. Заметим попутно, что мотив музыки вернется в отр. VII, а мотивы лука (двусмысленность!) и Гермесовых крыльев — в отр. VIII.

21. Закон Архимеда. Вторая половина отр. V (после абзаца) — осмысление и обобщение этого чувства легкости: вместо разорванности — строгий параллелизм, вместо праздничности — строгий закон физики. Параллелизм описывает разницу между смертью и вознесением («от клиник путь» — из домов смерти): смерть — это земля пассивно не принимает умирающего («не тянет персть», «не держит твердь» земная, подкашиваются, не чуются ноги); вознесение — это земля активно отталкивает, а околоземный воздух выталкивает возносящегося (персть «не примет ног», твердь «не пустит в вес»). Воздух был описан как влага, — теперь о нем сказано «без дна, а тверже льдов!»: жидкая вода выталкивает плывущего так же, как отталкивают его твердый лед или твердое дно, — таков же и воздух. Таким образом, ничего банально-поэтического в этом вознесении нет: не водяная «наяда» и не воздушная «пэри» несут возносящегося, а действует вещественный и прозаичный, как «баба с огорода» (с ведрами!), закон Архимеда: «старая потеря тела через воду». В концовке отр. V («Водо-сомущения плеск... Песчаный спуск...» — одно из самых амбивалентных мест поэмы) подсказанная законом Архимеда картина погружения в воду связывается одновременно и с исцелением через чаемое движение воды (от Иоанна, 5, 2—4: «купальня, называемая по-еврейски Вифезда [Дом милосердия; ср. «таков от клиник путь...»] ...и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал»), и с самоубийством через утопление. Общий знаменатель, однако, один: «землеотпущение» — плывущий-возносящийся отталкивается от земли, и земля его не удерживает.

22. Пустота. Последние слова отр. V «Третий воздух — пуст» неожиданны: они не подводят итог пройденному слою воздуха (как в отр. III), а предупреждают о следующем, предстоящем. Мотив «реже...» уже мелькнул в начале отр. V, но там «редкость» связывалась с радостной «легкостью», здесь — с болезненной «резкостью». Цепь образов, связанных с «редкостью», — это прежде всего редеющие волосья и редеющие колосья: «седью», «сквозь косу бабкину», гребень «для песьих курч»; «реже проса в засуху», «всем неумолотом, всем неурожаем» неба. Оба эти ряда скреплены строкой «облезут все [волосы], верхи бесхлебны», оба опираются на образы из предыдущих отрывков: вейкие волос-

ки (там младенца, здесь старика), сопротивляющиеся ходьбе стебли (там густые, здесь редкие). Далее, это «редь бредопереездов сквозь просыпзасып сна между такими концами, которые и связать не можно»: концы эти — земная и посмертная жизнь, сон между ними — «засып» для земной и «просып» для посмертной жизни, редь — это несвязность, обрывистость, пунктирность сновидения (ср. § 14; что такая же обрывистость и пунктирность лежит в основе структуры самой ПВ, мы видим на каждом шагу). Менее ясен предыдущий образ «счастливых засек редью» (может быть, лесоповалы — это засеки-преграды для бредущих по земле, но прорежающие просеки-проходы для летящих над землей провидцев и возносящихся?). Наконец, это «редь» души, прорывающейся с уроном «сквозь пальцы сердца» (как дух-вздох из «каменного мешка» легкого), «редь» веры полураскрытых уст, прорывающейся с уроном «сквозь зубы довода» (сквозь заслоном противопоставленный ей разум). Но это уже переход ко второй половине отр. VI — к теме «фильтра».

23. Боль. Мотив «резче...» возникает как усиление мотива «реже...» (и сразу связан с ним через образ «гребня песьего», напоминающий о «гончей» из отр. V; но там была ливкость сквозь густые овсы, здесь — линька-облезание средь редеющего проса). Резкость — то, что делает редким: перед нами опять переход от пассивности к активности. От первого упоминания резкости ко второму она усиливается: «резче гребня — резче ножниц, нет, резца». (Ножницы — орудие только разрушительное, резец — созидательное: здесь впервые намеком вводится тема творчества, о которой — дальше.) В начале отрывка «бесхлебье» означало голод, здесь «ножницы» означают боль: тоже усиление. Но замечательно, что ни этот голод, ни эта боль не являются только страданием. «Бесхлебье» напоминает также и о том, что «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» т. е. творческих (от Матф. 4, 1), о боли сказано: «Как жальцем в боль — уже на убыль» — т. е. это зондом испытывается нарастание нечувствительности, преодолевающей боль. Так и отсюда происходит переход к теме «фильтра» — испытания и отсева.

24. Фильтр. Этот мотив мелькает еще в начале отрывка VI («как сквозь невод»), но полное развитие получает в словах «воздух цедок, цедче сита творческого... глаза Гетевского, слуха Рильковского...». Это «сито» — символ отсеивания творцом неудовлетворительных вариантов творимого: для Гете и Рильке — стихов, для бога — людей. По одну сторону «сита» (das Sieb, ср. ниже созвучное heilige Sieben: отмечено Н. В. Брагинской) — мир совершенных божьих замыслов, по другую — их несовершенных воплощений. Они несовершенны, потому что реализованы в материи: об этом сказано в первых скобках, «влажен ил, бессмертье сухо», где ил — не только «дотварный ил» («Крысолов»)

зарождения первой жизни на земле, но и, в частности, глина, из которой сотворен Адам, а сухое бессмертье — вдунутый в него божий дух. Почему бог создает такие несовершенные, полуземные творения, — об этом сказано во вторых скобках, «шепчет Бог, своей страшася мощи» (т. е. творит вполголоса, вполсилы, страшась себя сам). Решающий отсев достойных бога творений от недостойных — Страшный суд: сито цедкого воздуха «не цедче только часа судного».

25. Т в о р ч е с т в о. Эта тема проходит здесь в четырех быстрых поворотах: влечение души к богу («кредо») — творящий бог — творящий поэт (Гете, Рильке) — творящий человек, ибо тот, кто рождает, тоже творит, но заведомо с недостаточными средствами, «в ломоту жатв», чтобы в поте лица своего есть хлеб свой. Отсюда — естественная реминисценция темы «бесхлебья» («неумолотом» и т. д.), а затем рубеж: «землеотлучение», утрата потребности в земных благах; и «Пятый воздух — звук», тема следующего отрывка. Отрывок VII — это приближение к концу небес, к тверди небесной, которая окружена «гудким» воздухом, как твердь земная — «густым». Эта твердь — граница бога; этот предпоследний воздух — место соприкосновения бога и мира, то есть место творчества. Тема творчества (шире — деятельности) становится здесь из вспомогательной — основной; гудение — это атрибут творчества в самом символичном его проявлении, в песне.

26. Л и р а. Проявления творческой деятельности в отрывке VII перечислены так: «чувство — дело — песня — борьба — созидание — опять борьба — воскресение или смерть». Гуд чувства — это стук сердца («голубиных грудок гром») и ощущение горя и радости («горя нового, спасиба царского»). Гуд дела — это борьба со стихией («порубки», «жесть под градом»), физический труд («глыба в деле»), духовный труд («клад в песне»). Гуд песни перерастает в гуд божественного слова («гудью Вьюго-Богослова» — намек на прозвище апостола Иоанна «Воанергес, сын громов», от Марка 3, 17). Характерна последовательность образов исходящего звука: «грудью певчей — небосвода нёбом — лоном лиро-черепахи», грудь — рот — орудие. Гуд борьбы — это «Дон в битву» (достойная борьба для Цветаевой, как всегда, — не та, что за правое дело, а та, что за обреченное дело), «плаха в жатву» (видимо, та жатва, где «снопы стелют головами... на тоце живот кладут, веют душу от тела», ср., впрочем, «ломоту жатв» в отр. VI). И, наконец, центральное место ряда — гуд созидания, где духовный труд превращается в физический: так творится [божьим словом] мир земной природы («пласты и зыби»), так творится [Амфионовой лиро-черепахой] град человеческого общества (семивратные «Фивы нерукотворные»). Это место выделено четверной анафорой «Семь...», сбоем рифмовки с перекрестной на парную и необычным для лаконизма этой поэмы двукратным повторением одного и того же («Раз основа ли́ры — семь, основа мира —

лирика...»). Семь струн творящей лиры, несомненно, параллельны здесь семи небесам цветаевского космоса.

27. Т я г а. До этого места речь шла о творчестве как о духе, воплощающемся в материи, — о движении от бога в мир. Теперь Цветаева возвращается к основной теме — вознесению, развоплощению, движению от мира в бога. Перелом — на словах «О, еще в котельной тела — [душа] «легче пуха!» (последние слова взяты в кавычки не как прямая речь, а во избежание двусмысленности «тела легче пуха»). Затем следует подхват «Архимедова» образа из отр. V: «Старая потеря тела через ухо» — там душа возносилась, выталкиваемая влагою нижнего воздуха, здесь, по другую сторону цедкого фильтра пустоты, — притягиваемая звучанием верхнего воздуха. Речь идет именно о звучании, гудении, а не о членораздельном слове: «буквы» — это тело, «звук / слух» — это дух, первые принадлежат «веку», второй — «вечности». (Ср. о словаре и звуке, «звук — штоком, флагом — дух» в «Крысолове».) Переход от отталкивания к притягиванию означает, что конец пути, притягательный предел уже близок: «преднота сна, предзноб блаженства». Перед тем как назвать этот предел, еще раз проходит «гуд борьбы»: «бури», «голод» (вспомним «бесхлебье»), «падучка». И наконец — цель названа: это воскресение, смертью-смерть-попрание («А не гудче разве только гроба в Пасху...»). Но перед этим последним блаженством проходит последнее страдание —

28. П е р е б о й. Он начинается словами «И гудче гудкого...»: как смертью смерть, так уничтожается и гудом гуд, высший предел гуда есть отсутствие гуда. Гуд есть воздух («пятый»), отсутствие гуда есть «лучше воздуха»: здесь, на их рубеже, начинается чередование их, паузы одного в другом. Слово «паузами» повторяется, учащаясь, шесть раз, причем «ау» произносится как дифтонг, резкая аномалия в русской фонетической системе. Ритм меняется (на середине строки!) на 3-иктный логаэд, причем в 13 из 21 строк одно из ударений пропущено, что тоже воспринимается как аномалия. Этим создается почти физическое ощущение удушья, «полуостановок вздоха»: «кончен воздух». Синтаксически это подчеркнуто резким обрывом фразы на «Ох!»; лексически — накоплением параллелизмов на «полу-» (нейтральное «полустанками» — негативное «полуостановками») и на «пере-» (позитивное «передышками», нейтральное «пересадками», негативное «перерывами, перерубами»); тематически — сперва эвфемистическим «не скажу, чтоб сладкими паузами», потом образным «мытарства рыбного паузами» (человек без воздуха как рыба без воды; ср. форель в отр. V), и наконец, прямым называнием: «паузами — ложь, раз спазмами вздоха...»

29. П е р е х о д. Этот «конец воздуха» осмысляется как переход из воздушного в завоздушное пространство; порог между ними — твердь.

(В воздушном пространстве земля оставалась центром, окруженным семью слоями воздуха, в завоздушном отсчет от земли кончается — «землеотсечение»! — и остается только бог.) Отсюда — «транспортные» образы: «движче движкого... паровика за мучкою... [реминисценция «бесхлебья» и мешочнического «времечка осадного... в Москве»] пересадками с местного в межпространственный... полустанками... паров на убыли паузами...» (ср. «пере-езд!» и остальные «пере-» флейты «Крысолова», ведущей в смерть). Это переход от дыхания к недыханию, от «хлеба единого» («мучки» с намеком на омоним «мучение») к «слову из уст Божьих» («лучшего из мановений Божеских»). Итог подводится оксюмороном «дыра бездонная легкого, пораженного вечностью» (ср. отр. IV «исследуйте слизь», отр. VII «оставьте буквы веку»). Это причащение вечности и есть воскресение, финал отр. VII, но «не все ее — так», не все преодолевают этот фильтр последней муки: «иные [здесь встречают] — смерть», а не смертью-смерть-попрание. Это — остановка; что будет дальше — неясно.

30. С е м ь н е б е с. Оглядываясь на пройденный путь, можно, наконец, приблизительно разметить последовательность семи воздухов = семи небес в космосе Цветаевой (в скобках — предположительное):

Мир чувств — твердь земная;

первый воздух	— густ:	отр. III
(второй воздух	— влажен:	отр. V)
третий воздух	— пуст:	отр. VI
(четвертый воздух	— цедок:	отр. VI, середина, фильтр)
пятый воздух	— звук:	отр. VII
(шестой	— паузы, перебои:	отр. VIIa)
(седьмой)	— «кончен воздух. Твердь».	

Мир мысли — за твердью небесной.

31. Б о г. В «Новогоднем» было сказано: «не один ведь рай, за ним другой ведь рай?» и «не один ведь Бог, над ним другой ведь Бог?» Здесь за твердью начинается именно такой бог, именно такое движение в бесконечность: «храм нагонит шпиль», «шпиль нагонит смысл», и обрыв на полустишии и многоточии. Вспомним в стихотворении «Бог»: «храмы людям отдав — взвился», «его не приучите к пребыванью и участи», «ибо бег он и движется» и т. д. Иными словами, бог цветаевской теологии противоположен христианскому (Цветаева сказала бы: церковному) богу: последний — абсолютное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский — абсолютное становление, движение, изменение, ускользание. (Так же изображалась и Артемида в «Федре» — «в опережающем тело беге».) Если церковный бог — Сущий, то цветаевский — не-сущий: первый — бесконечная статика, второй — бесконечная динамика. Цветаевского бога хочется назвать «гераклитовским богом» (Гераклит был не чужим Цветаевой хотя бы потому, что

его когда-то переводил Нилендер, первая ее любовь, и гераклитовский фр. 52 «вечность — дитя, играющее в шашки» едва ли не откликается в «ведь шахматные же пешки, и кто-то играет в нас» и «еще говорила гора, что демон шутит, что замысла нет в игре»).

32. М ы с л ь. От бесконечной динамики — вторая черта цветаевского бога — его интеллектуалистичность. Чувства не способны охватить бесконечность, мысль способна; чувства не способны меняться бесконечно, мысль же есть именно бесконечное движение. Поэтому в стихотворении «Бог» сказано: «в чувств оседлой распутице он — седой ледоход», а в поэме: «не в день, а исподволь Бог [сквозит?] сквозь дичь и глушь чувств». Начиналась поэма оголением души от «прослойки» чувств (отр. 1), а «державой» бога оказывались «мыслители» (отр. II); кончается поэма оголением мысли от души, «царство душ» остается по сю сторону тверди, а по ту — «полное владычество лба», голова с Гермесовыми крыльями, несущими в бесконечность. Голова сбрасывает плечи, как шпиль сбрасывает храм («Бог из церквей воскрес!..») «дням», «веку» (отр. VII), а сам стрелою из лука (готической арки?) летит в вечность. (Не настаивая, можно напомнить гераклитовский каламбур фр. 48 «луку имя жизнь, а дело его смерть» и фр. 51 со сближением «лука и лиры».) Соответственно, начинается отрывок VIII резким переосмыслением всего предыдущего: был апофеоз «гуда» творческой Амфионовой лиры, теперь это «музыка надсадная», из которой выносит лук; была тоска задыхающегося по воздуху — теперь это «вздох, всегда вотще»; была радость, что дух вырывается из «каменного мешка» плоти — теперь радость, что мысль вырывается из «газового мешка» духа; было «землеотсечение» — теперь («как отсечь!») это отсечение мысли — головы от «тормозов» и плоти и духа.

33. Х р и с т о с, А м ф и о н, О р ф е й. Последняя двусмысленность поэмы — слова «дитя — в отца!»; т. е. и (как обычно) «дитя-мысль похоже на отца-бога», и (необычно, но после предыдущего «ввысь!» естественно) «дитя-мысль летит в отца-бога»: «потомственность сказывается» в вечном движении обоих. Таким образом, возносящаяся мысль оказывается отождествлена, неожиданно, но недвусмысленно, с возносящимся богом-сыном, Христом. Христос, божественный страстотерпец, неназванно присутствовал уже в предыдущем отрывке («гроб в Пасху»), а рядом с ним так же неназванно присутствовал Амфион, божественный творец-лирник. Здесь эти два образа совмещаются в (опять-таки неназванном) третьем: слова «полная оторванность темени от плеч» напоминают прежде всего об оторванной голове творца-страстотерпца античной религии — Орфея (ср. «Так плыли голова и лира...» и т. д.). Это напоминание прямо не подтверждается: оторванная голова оказывается крылатой головой Гермеса. Но Гермес-психопомп в свою очередь напоминает о психопомпе начального отрывка, являвшемся в виде неназванного двойника, а встреча с этим двойником уподоблялась для

Цветаевой встрече с Рильке (в ПК) — Рильке, автором «Сонетов к Орфею». Кончается поэма вопросом «Предел?» и двойным ответом, что предела нет: всегда выше храма шпиль, а выше шпиля смысл; словами «смысл собственный...» обрывается этот апофеоз цветаевского интеллектуализма.

Выводы. Разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста, — таковы основные приемы, которыми построена «Поэма воздуха». Отчасти это напоминает (не совсем ожиданно) технику раннего аналитического кубизма в живописи, когда объект разымался на элементы, которые перегруппировывались и обрастали сложной сетью орнаментальных отголосков. Для Цветаевой это не только техника, но и принцип: ее этапы перестройки объективного мира в художественный мир или «мира, как он есть» в «мир, каким он должен быть.. по [божьему?] замыслу» — это (1) разъятие мира на элементы, (2) уравнивание этих элементов, (3) выстраивание их в новую иерархию. Работа, которая проследила бы средства, применяемые Цветаевой в этой последовательности, могла бы состоять из разделов: «Поэтика эллипса», «Поэтика парцелляции», «Поэтика анаколуфа», «Поэтика параллелизма», «Поэтика градации». Называться такая работа могла бы: «Риторика Цветаевой».

P. S. *О. Г. Ревзина однажды обратилась ко мне с вопросом о каком-то мотиве в «Поэме воздуха». Я никогда раньше не задумывался об этом произведении; задумавшись, я стал писать ей письма с попытками понять его; на основе этих писем и составилась статья, отсюда ее отрывочность. Самая рискованная гипотеза — о «подковообразном мире» — была спором с С. Ельницкой, чья картина мира Цветаевой (дробного, с манихейски-четким контрастом атомов добра и зла) казалась мне слишком упрощенной; См. изложение ее взглядов в книге:* Ельницкая С. *Поэтический мир Цветаевой (Wiener Slawistischer Almanach, Sondb. 30, 1990). С тех пор появились комментарии Е. Б. Коркиной к ее изданию 1990 г., подтверждающие некоторые наши предположения; общий очерк поэтики Цветаевой, написанный О. Г. Ревзиной (в сб. «Очерки истории языка русской поэзии XX века: опыты описания идиостилей», М., 1995); и сборник материалов конференции в доме-музее Цветаевой «„Поэма воздуха“ Марины Цветаевой», М., 1994.*

«ЗА ТО, ЧТО Я РУКИ ТВОИ...» —
Стихотворение с отброшенным ключом

В литературоведении и критике есть употребительное выражение: «художественный мир» — художественный мир такого-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «В стихах Пушкина совсем иной художественный мир». (А когда хотят сказать, что стихи Пушкина по форме не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «В стихах Пушкина совсем иная интонация»: другое слово с таким же неопределенным значением.) В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее слова «художественный мир» могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир — это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него), — то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов. В принципе каждое существительное в тексте является именно таким «образом», атомарной единицей статического содержания произведения, а каждый глагол — «мотивом», атомарной единицей динамического содержания произведения. В таком понимании слов «образ» и «мотив», обычно употребляемых в литературоведении в фантастическом многообразии значений, мы следуем строгому терминологическому употреблению Б. И. Ярхо; см. его несправедливо забытые статьи «Границы научного литературоведения» и «Простейшие основания формального анализа» [Ярхо 1925, 1927], см. также статью «Работы Б. И. Ярхо по теории литературы» в настоящем сборнике.

Когда Ю. М. Лотман и другие современные аналитики художественного текста начинают работу с составления и классификации словаря существительных разбираемого текста, они делают именно опись его художественного мира. Если такую опись организовать как «частотный тезаурус», с группировкой существительных по семантическим полям и гнездам и с разметкой количества словоупотреблений каждого, то такой словарь может очень выразительно показать, что лежит в центре данного художественного мира, что на его периферии, а что вообще зияет в нем пробелами. Некоторые работы такого рода нам известны: так, можно указать на статью М. И. Борецкого об античной басне [Борецкий 1979]; ср. также статью «Художественный мир Кузмина» в настоящем сборнике.

Однако такой подступ к анализу произведения хоть и заманчив простотой, объективностью и точностью, но встречается с многими непредвиденными трудностями. Дело в том, что принадлежность некоторых образов к «миру, который реально изображается в литературном тексте» оказывается сомнительной.

Возьмем три фразы: «Оленя ранили стрелой», «Паду ли я, стрелой пронзенный» и «Швейцара мимо он стрелой». Очевидно, что «стрела» в этих высказываниях неравноправна: стрела, ранившая оленя, реально входит в художественный мир данной фразы; стрела, грозившая Ленскому, служит лишь метафорическим синонимом дуэльной пули; а стрела, с которой сравнивается Онегин, не имеет совершенно никакого отношения к миру балов и швейцаров и стоит на грани полной десемантизации. Перед нами три разных степени вхождения образа в систему художественного мира. Этого мало: если мы вспомним, что «Оленя ранили стрелой» — это фраза из реплики Гамлета в трагедии, в реальном действии которой ни олень, ни стрела не участвуют, то нужно будет выделить еще одну разницу в статусе образов — между тем, что описывается как происходящее, и тем, что возникает лишь в разговорах действующих лиц (и в разговорах, пересказываемых в этих разговорах, и т. д.). Так, разница между художественным миром произведений, в которых бог выступает действующим лицом, и произведений, в которых он лишь упоминается (хотя бы и очень часто) в речах и рассуждениях, будет, по-видимому, очень ощутима.

Таким образом, различение реальных и условных (самостоятельных и вспомогательных, структурных и орнаментальных) образов становится очень важной предпосылкой всякого анализа художественного мира произведения. Это сознавал уже Б. И. Ярхо. В статье «Границы научного литературоведения» он писал: «По взаимному отношению внутри данного произведения образы можно разделить на самостоятельные (или основные) и вспомогательные. Первые имеют реальное существование в предполагаемой данным произведением реальности; вторые служат для усиления художественной действенности первых. Например: «Вы ж громче бейте в струны, баяны-соловьи» — здесь «баяны», т. е. гусляры, реально присутствуют на описываемом пиру у Грозного, «соловьи» же яко птицы, конечно, отсутствуют, а только служат для изображения благозвучной игры баянов». (К словам «предполагаемой данным произведением реальности» — примечание: «эта реальность ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах „Горбунок летит стрелою“ фантастический образ горбатого конька будет основным, так как входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ стрелы — нереальным, вспомогательным».) Далее автор предлагает закрепить за этими вспомогательными образами общее название «символов» и оговаривает первостепенную важность «вопроса об установлении символичности образа»: «Возможность опреде-

лить, является ли данный образ символом или вообще вспомогательным образом, зависит от степени выраженности субстрата...» — и далее следуют примеры: (1) «Терек прыгает, как львица» — вспомогательность образа «львица-Терек» ясна из текста фразы; (2) «Черныя тучи с моря идуть, хотять прикрыти четыре солнца» — эквивалентность образа «четыре солнца = четыре князя» ясна из контекста произведения; (3) «Белеет парус одинокий... он счастия не ищет и не от счастия бежит...» — вспомогательность, нереальность образа ясна из того, что неодушевленному предмету приписываются чувства одушевленного существа, но эквивалентность образа («парус = человек, поэт, душа человеческая?..») остается не вполне ясной: «В этом и во всех подобных случаях субстрат не может быть точно определен, но все же колеблется в точно ограниченных текстом пределах». Более сложных примеров Ярхо не касается и переходит к критике мифологических, фрейдистских, вульгарно-социологических и прочих толкований художественных образов: «методологическая ошибка заключается, конечно, в том, что основные образы принимаются за вспомогательные, а именно за символы» [Ярхо 1927, 24].

Более сложные случаи соотношения реальных и условных образов в произведении являются нам в литературе XX века. Требования к читателю и толкователю здесь остаются те же, что и в лермонтовском «Парусе»: сперва установить, что буквальное понимание сказанного поэтом (одушевленный парус и пр.) в реальной действительности невозможно и, стало быть, данный образ является не реальным, а условным, вспомогательным, а затем определить субстрат, т. е. предположить, какие реальные образы и ситуации могут стоять за этими условными. И то и другое часто бывает очень трудно.

Мы попробуем рассмотреть с этой точки зрения одно (далеко не самое сложное) стихотворение Мандельштама, ключ к интерпретации которого (к «определению субстрата») был отброшен автором, но по счастливой случайности сохранился. Это стихотворение 1920 г. «За то, что я руки твои...»

(1) За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

(2) Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

(3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?

Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

(4) Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

(5) Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

(6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Слова, указывающие направление для восстановления ситуации высказывания, — это, конечно, «акрополь», «ахейские мужи» (которые «снаряжают коня») и «Приамова» «Троя» (которая «будет разрушена»). По ним, стало быть, воображению читателей предлагается картина исхода Троянской войны — постройка деревянного коня и взятие Трои. Это позволяет понять и смысл темной строки «И трижды приснился мужам соблазнительный образ»: как уже отмечалось комментаторами, здесь имеется в виду эпизод, упоминаемый в «Одиссее», IV, 271—289: когда деревянный конь был ввезен в город, то Елена, заподозрив неладное, трижды обошла коня, окликая заключенных в нем ахейцев голосами их жен, но те удержались и промолчали.

Однако дальше начинаются неясности.

Во-первых, странным кажется нагнетание «деревянных» образов: деревянные здесь не только конь и стрелы, но и акрополь, и стены, без упоминания о дереве не обходится ни одна строфа (только в последней вместо дерева — солома). Это не согласуется с традиционным (и в данном случае правильным) представлением об античности как о времени каменных крепостей. Но это в какой-то мере можно отвести ссылкой на навязчивое представление Мандельштама этих лет о теплой, обжитой домашности всего настоящего «эллинизма» (статья «О природе слова»).

Во-вторых, странным кажется появление образов приступа, штурмовых лестниц и обстрела из луков: как известно, именно из-за хитрости с деревянным конем ахейцам не понадобился ни обстрел, ни приступ, они вошли в город через тайно открытые ворота и захватили его в уличных рукопашных схватках, так выразительно описанных во второй песне «Энеиды». Но это, может быть, можно отнести на счет сквозного образа крови, бушующей в страстном мучении.

В-третьих, странной кажется последовательность упоминаний о деревянных стройках в строфах 1—3: сперва «древние срубы», потом только что слаживаемый деревянный конь, потом «еще в древесину горячий топор не врезался», — даже если «дремучий акрополь» и троянский конь вещи разные, все равно это создает необычное впечатление обратной временной перспективы, от более позднего к более раннему.

В-четвертых, наконец, остается неясным главное: с кем в этой картине отождествляется авторское «я», с троянцами или с ахейцами? С одной стороны, строки «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» (видимо, троянском; считать слова «дремучий акрополь» перифразой ахейского деревянного коня, конечно, можно, но вряд ли такое толкование напрашивается первым) и «Где милая Троя?..» заставляют думать, что говорящий — троянец (или даже троянка). Но тогда непонятной становится мужская любовная тема: «руки твои не сумел удержать», «предал соленые нежные губы», «как мог я подумать, что ты возвратишься», «зачем преждевременно я от тебя оторвался», — в общеизвестной мифологии мы не находим такого персонажа-троянца, которому можно было бы приписать в данной ситуации такие высказывания.

С другой стороны, если мы предположим, что говорящий — ахеец, то отождествление его напрашивается само собой: это Менелай, он упустил свою Елену, десять лет воевал, чтобы ее возвратить, но теперь, накануне решающей победы, вдруг понял, что если даже он сможет возвратить Елену, то не сможет возвратить ее любви, а тогда зачем она ему, и зачем была нужна вся сокрушительная война? (Такая психологизированная картина, разумеется, совершенно неантична, но в романтическом образе античности XIX — начала XX в. она вполне допустима.) Но тогда натянутыми становятся и перифраза «дремучий акрополь» в применении к деревянному коню, в котором сидит Менелай (можно ли о нем сказать: «древние срубы»?), и эмоция «Где милая Троя?..» и т. д., и особенно — концовка, в которой, по-видимому, все промелькнувшие картины оказываются тяжелым вещим сном, и говорящий просыпается отнюдь не в ахейском лагере, а в городе, еще никем не взятом («на стогнах» — «медленный день», мирный, как вол).

Наконец, для искушенных знатоков мифологии возможна и третья интерпретация, позволяющая-таки связать тему любовной тоски с образом троянца в Трое (указанием на нее мы обязаны В. М. Гаспарову): говорящий — это не кто иной, как Парис, но тоскует он не по Елене, а по Эноне. Этот малоизвестный миф получил некоторую популярность в России, благодаря переводу «Героид» Овидия Ф. Ф. Зелинским, дважды вышедшему в 1912—1913 гг. (а до того — менее заметному переводу Д. Шестакова, 1902). В юности Парис был пастухом и любовником нимфы Эноны, потом оказался царевичем, бросил Энону, похитил в жены Елену, воевал за нее, был смертельно ранен Филоктетом (отравленной стрелой Гераклова лука), к нему позвали Энону, чтобы она по старой

любви исцелила его волшебными травами, она отказалась, потом раскаялась, но поздно. Вполне возможно представить себе наше стихотворение в устах Париса, в чьей крови уже разливается отрава и который мучится мыслью, придет ли спасти его преданная им Энона или не придет. Однако и этому мешает простое соображение: ко времени падения Трои Парис уже давно погиб, — стало быть, сцену с деревянным конем можно представить себе лишь в вещем бреду Париса, но бред этот кончился смертью, а концовочная строфа стихотворения говорит, по-видимому, не о смерти, а о пробуждении и успокоении.

Таким образом, при всей несомненности «троянской темы» в стихотворении буквальное ее восприятие приводит в тупики, запутывается в противоречиях. Напрашивается предположение, что троянские образы в действительности являются в стихотворении не реальными, а условными, вспомогательными, а за ними стоят (в «субстрате») какие-то другие. Какие? На этот вопрос неожиданно позволяет ответить история текста.

Комментарий Н. Харджиева к его изданию Мандельштама 1973 г. сообщает, что стихотворение обращено к актрисе и художнице О. Н. Арбениной (как и несколько других любовных стихотворений 1920 г.), и что имеется «авторизованный список допечатной редакции, состоящий из трех строф: строфа 2 совпадает с 3, а 3 — с заключительной строфой окончательного текста», текст же начальной строфы приводится. В совокупности эти строфы складываются в такой первоначальный текст стихотворения:

(0) Когда ты уходишь и тело лишится души,
Меня обступает мучительный воздух дремучий,
И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши,
И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий[1].

(3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

(6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится[2].

[1] Тавтологическая рифма кажется странной; не описка ли это вместо «гремучий»?

[2] Проверка по архиву О. Мандельштама, хранящемуся в библиотеке Принстонского университета, показала, что Н. И. Харджиев не совсем точен: 2-я и 3-я строфы этого текста не полностью совпадают с окончательным текстом, а дают разночтения: «... горячий топор не вонзался» и «Как серая ласточка, утро в окно постучится» (не считая пунктуационных расхождений).

Перед нами — любовное стихотворение с вполне связной последовательностью образов: женщина уходит после ночного свидания, влюбленному кажется, что она уже никогда не вернется, ночь и жар томят его, ему кажется, что он заброшен в темном лесу и ждет света, который наступит, когда взойдет день («петух пропоет») и прорубится просека («топор в древесине»); наконец после бессонной ночи настает успокаивающее утро («безболезненно гаснет укол»). Реальные и вспомогательные образы этого художественного мира расслаиваются без труда: реальный план — Я, Ты, Душа, Тело, Губы, Мрак, Окно, Утро, День, Сон; условный план — Иволга, Дремучий Воздух, Хвойная Глушь, Мрак, Древесина, Топор, Петух, Укол Звезды, Ласточка, Вол в Соломе. Этот каталог древесных и животных образов можно было бы долго комментировать, сопоставляя с составом художественного мира других стихотворений Мандельштама, но сейчас в этом нет надобности.

По какой-то внутренней причине Мандельштам не остановился на этой (вполне законченной) стадии стихотворения, а продолжал над ним работать, усложняя условный план стихотворения новыми ассоциациями. Так явились четыре «троянских» строфы стихотворения, симметрично вдвинувшись по две между нулевой и третьей и между третьей и шестой строфами, образовав (по-видимому) промежуточную, 7-строфную редакцию стихотворения.

Толчком к античным ассоциациям послужил, вероятно, образ иволги в начальной строфе. Там задыхающаяся в деревьях иволга являлась только как символ поэта, обезголосевшего в горе. Но иволга давно связывалась для Мандельштама с Грецией и Гомером (стихотворение 1914 г. «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», где, кстати, упоминаются и «волы на пастбище»); бессонница и любовь обернулись темой Трои и Елены еще в знаменитом стихотворении 1915 г. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»; а древесина, как сказано, могла напоминать Мандельштаму теплую обжитую домашность «эллинизма» (ср. «...И ныне я не камень, А дерево пою» из стихотворения 1915 г.). Далее, мысль о прорубаемой просеке наводила на мысль о том, на что идут порубленные деревья; «под знаком Гомера» на этот вопрос возникал ответ: в ахейском стане — на деревянного коня и штурмовые лестницы, в осажденной Трое — на «древние срубы» Приамова «высокого скворешника». Деревянное единство того и другого подчеркивается в конце вставки самым причудливым и загадочным (кульминация сна, за которой наступает пробуждение!) образом стихотворения: ахейские стрелы сыплются в Трою, троянские вырастают им навстречу из земли (подсказано традиционной метафорой «лес копий»?). Далее, троянская тема, в свою очередь, подсказывала дальнейшую разработку любовной темы: вместо образа дыхания в губах является образ крови в жилах, которая сухо шумит, а потом «идет на приступ».

В каждой паре вдвигаемых строф присутствуют все три темы — и основная, любовная (*Л*), и ассоциативная, в ее ахейском (*А*) и троянском (*Т*) аспекте. По семи строфам предполагаемой промежуточной редакции эти темы располагаются в такой последовательности (жирным шрифтом выделены три опорные, первыми написанные строфы): ***Л*** — *ЛТ* — *АЛ* — ***Л*** — *ТЛА* — *Т*(*А*+*Т*) — ***Л***. Мы видим, что первая вставка пригнана к своему месту гораздо плавнее (переходами от *Л* к *Л* и от *Л* к *Л*: «я задыхаюсь... в хвойной глуши» — «я должен рассвета в дремучем акрополе ждать», «никак не уляжется крови сухая возня» — «как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?»), а вторая гораздо резче. Напряженность (и, соответственно, трудновоспринимаемость) постепенно возрастает от первой половины стихотворения ко второй, достигает кульминации в предпоследней строфе (стрелы навстречу стрелам) и затем расслабляется в последней, «утренней» строфе. Это придает стихотворению композиционную стройность, спасающую его от грозившей при разбухании хаотичности.

У нас нет уверенности, что работа Мандельштама остановилась и здесь. Одно из соседних стихотворений 1920 г. — «Когда городская выходит на стогны луна...» — написано тем же размером, очень редким (5-ст. амфибрахий с рифмовкой *МЖМЖ*), и перекликается с нашим стихотворением словами и образами «город дремучий», «ночь», «стогны», «желтая солома» теней на «полу деревянном», «плачет кукушка на каменной башне» (вместо иволги: ассоциации через голову Гомера уводят к «Слову о полку Игореве», где женщина тоскует о возлюбленном так же, как у Мандельштама влюбленный о женщине), а образами «унынья и меди» и «певучего воска» — со стихотворением 1918 г. «Я изучил науку расставанья...» (где есть и разлука, и акрополь, и ночь, и петух, и вол). Что перед нами — более ранний вариант нашего зачина «Когда ты уходишь и тело лишится души...» или более поздний вариант, еще более пространный и ассоциативный, чем «троянский», — сказать трудно. Но при всей оборванности здесь не возникает никаких недоразумений относительно реального и вспомогательного плана: начальное «Когда...» твердо говорит, что перед нами — фон реального плана, и не более того.

Разумеется, предлагаемая реконструкция движения авторской мысли при переходе от краткой к пространной редакции стихотворения — целиком гипотетична. Психология творчества еще не стала наукой, и здесь можно говорить лишь о предположениях более вероятных и менее вероятных.

И вот, доведя стихотворение от первоначальной трехстрофной редакции с ее легко обозримой любовно-лирической композицией до (предположительной!) промежуточной семистрофной с ее усложненным, но все же уследимым переплетением основной любовной и вспомогательной троянской темы, Мандельштам делает решающий шаг: отбрасывает

начальную (нулевую) строфу с «ты уходишь», «иволгой» и лесом, оставляет только шесть строф, ставших окончательной редакцией стихотворения и вводящих читателя в недоумение теми трудностями интерпретации, о которых говорилось выше. Причины их теперь ясны: вместе с начальной строфой был отброшен ключ к тематике стихотворения — указание на то, что любовная тема является основной, а троянская — вспомогательной, и поэтому не нужно ожидать от нее связности и последовательности переходов от образа к образу. Исчезновение словечка «как» («...как иволга»...) оказывается для восприятия стихотворения роковым: читатель окончательного варианта неминуемо воспринимает исходную ситуацию «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» не в условном, а в реальном плане, начинает подыскивать отождествление этого «я» с лицами троянского мифа и неизбежно запутывается в противоречиях. Что это так, очевидно из простого (хотя и разрушающего стих) эксперимента: вставим в зачин окончательного варианта только одно лишнее слово: «За то, что я руки твои не сумел удержать... я <словно> должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» и т. д. — и восприятие всего последующего стихотворения сразу станет если не яснее, то спокойнее. К сказанному можно добавить, что при первой публикации стихотворения (в гектографированном «Новом Гиперборее», 1921 г.) ему было придано заглавие «Троянский конь» — то есть у читателя не только отнимался истинный ключ к смыслу стихотворения, но и вручался ложный: прямая подсказка, что основной темой стихотворения следует ощущать не настоящую, любовную, а вспомогательную, троянскую. При последующих авторских публикациях стихотворение печаталось без заглавия.

Что означала эта игра с читателем? По существу — приглашение к сотворчеству: автор как бы предлагал ему на опыте воспринять стихотворение в буквальном смысле, в реальном плане, убедиться, что это ни к чему не ведет, и тогда, осознав, что перед ним не реальные образы, а условные, вспомогательные, попытаться реконструировать по ним реальный план (разумеется, лишь более или менее приблизительно) — или же признаться в своем бессилии. Такое отношение между автором и читателем стало обычным в поэтике модернизма, с самого начала давшей недосягаемые образцы таких поэтических шифровок в лирике Малларме. Мандельштам тяготел к этой поэтике на всем протяжении своего творчества. Оба приема, обнаруживаемые в работе над «За то, что я руки твои...», мы находим у него и в других стихах: во-первых, развитие от более простых вариантов стихотворения к более сложным и ассоциативным (ср. сонет «Христиан Клейст» и стихотворение «К немецкой речи»; в «Соломинке», в «Нет, никогда ничей...» и особенно в поздних стихах эти варианты уже равноправно сосуществуют друг с другом и предлагаются читателю) и, во-вторых, отбрасывание важнейших частей написанного (стихотворения «Камня», превращенные в

фрагменты); а в черновиках «Грифельной оды» воочию видно, как постепенно зашифровывал Мандельштам это свое стихотворение, начав от образов державинского восьмистишия «Река времен...», а затем, от ассоциации к ассоциации, уходя все дальше и дальше и обрывая одну за другой все связи с исходным текстом.

Однако этот обзор литературной техники герметической поэзии новейшего времени выходит за пределы нашей темы. Мы хотели лишь напомнить о важности различения основного и вспомогательного планов в художественном мире литературного произведения и о такой отличающей черте вспомогательного плана, как разорванность и несвязность: именно они помогают читателю отделить в стихотворении основу от орнамента.

P. S. *Со слов О. Н. Арбениной (в передаче Р. Тименчика и В. Швейцер) известно, что она пересказывала Мандельштаму роман Д. Мордовцева «Замурованная царица» о дочери Приама Лаодике, невесте Энея, попавшей в рабство в Египет. Но прямых сюжетных и словесных совпадений со стихотворением Мандельштама здесь мало («..А милый родной дом — дворец ее отца?», мечта вернуться на родину в виде ласточки). В. Швейцер считает, будто строфы I—IV написаны от лица тоскующего в разлуке Энея, а строфа V от лица тоскующей Лаодики. См. ее статью «К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама» в кн. «Мандельштам и античность: сборник статей», М., 1995, с. 154—162.*

СЧИТАЛКА БОГОВ

О пьесе В. Хлебникова «Боги»

Велимир Хлебников считается заумным поэтом. Когда хотят назвать какую-нибудь черту его поэтики, прежде всего называют заумный язык. На нем сосредоточивали свое внимание и веселые критики, и суровые литературоведы. Насколько неуместны были их насмешки и упреки, теперь уже стало очевидным. Какое сложное многообразное явление, глубоко укорененное в филологическом чувстве и идейном мировоззрении, представляет собой «заумный язык», показали исследования последних десятилетий, особенно статьи В. П. Григорьева с обширной библиографией [Григорьев 1983, 1986]. А какое скромное место чисто количественно занимают заумные тексты в творчестве Хлебникова, может убедиться каждый, перелистав его собрание сочинений. Произведений, написанных заумным языком от начала до конца, у него нет или почти нет. Заумь входит в его вещи как вставная и составная часть, всегда с установкой на осмысление в контексте — как в узком контексте произведения, так и в широком контексте всего читательского языкового опыта.

Мы хотим показать это на примере единственной большой вещи Хлебникова, которая считается целиком заумной, — пьесы «Боги». Пьеса эта была напечатана один только раз [Хлебников 1929, IV, 259]. Поэтому напомним о ней несколькими цитатами.

Пьеса «Боги» написана в ноябре 1921 г. Она начинается эпиграфом — стихотворением, датированным 9 мая 1919 г.; первая и последняя строка его — реминисценция знаменитого Dahin, dahin в гетевской песне Миньоны, а анафорическое «где...» напоминает также о раннем хлебниковском «Зверинце».

Туда, туда,
Где Изанаги
Читала Моногатори Перуну,
А Эрот сел на колени Шанг-Ти,
И седой хохол на лысой голове бога
Походит на ком снега, на снег;
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиен беседует с Индрой,
Где Юнона и Цинтекуатль
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо;
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шахматы,
Облокотясь на руку,

И Хоккусаем восхищена Астарта, —
Туда, туда!

Этот букет звучных имен — отнюдь не экзотика ради экзотики. Изанаги пришла в этот пантеон из японской мифологии, Перун — из славянской, Эрот — из греческой, Шанг-Ти и Тиен — из китайской, Амур и Юнона — из латинской, Маа-Эму — из эстонской, Индра — из индийской, Цинтекуатль — из мексиканской, Ункулункулу — из зулусской, Тор — из скандинавской, Астарта — из сирийской; японской культуре принадлежит роман «Моногатари» и гравюры Хокусаи, европейской — картины Корреджио и Мурильо. Перед нами целый божественный интернационал с представительством от всех концов света: боги нарочно сведены в пары по принципу «Запад и Восток» или, точнее, «мир индоевропейский — мир экзотический». Это воплощение мечты о мирном братстве, любви и взаимопонимании всего человечества — мечты, каждому близкой в жестоком 1919 г., а Хлебникову с его мечтой о Правительстве Земного Шара — в особенности. Стихотворение это значило для него многое, и поэтому он возвращался к этой теме трижды: в 1920 г. он вставил его в поэму «Ладомир», в 1921-м — развернул в пьесу «Боги» и в 1922-м — использовал фрагменты «Богов» в «Зангези».

За эпиграфом следуют экспозиционные ремарки. Их две. Первая — статическая: описывается вид богов. «Где Ункулункулу — бревно с глазами удивленной рыбы. Их выковырял и нацарапал нож. Прямое жесткое бревно и кольца нацарапанных глаз. Тиен — старик с лысым черепом, с пушистыми кустиками над ушами, точно притаились два зайца. Его узкие косые глаза похожи на повешенных за хвостики птичек. А Маа-Эму — морская дикарка, с темными глазами цвета морского вечера, могучая богиня, рыбачка-дикарка, прижимающая к груди морского соменка». (И так далее: о Шанг-Ти, Индре, «небесной бабе» Юноне, Торе.) Вторая ремарка — динамическая: описывается поведение богов. «Юнона, одетая лозою хмеля, напилком скоблит белоснежные каменные ноги. Ункулункулу прислушивается к шуму жука-дровосека, проточившего ходами бревно деревянного бога. Цинтекуатль — мысленно ловит личинку комара, плавающую в лужице воды в просверленной голове бога». (И так далее: о Венере, Шанг-Ти, Тиене, Астарте, Изанаги.)

Сразу оговоримся. Во-первых, экспозиционные перечни не исчерпывают персонажей пьесы: далее в ней являются еще индийская Кали, мордовские Анге-Патяй и Чомпас, остяцкий (по Хлебникову; на самом деле — орочский) Ундури, славянские Перун, Велес, Стрибог и Лель, скандинавские Локи и (в упоминаниях) Бальдур; а с другой стороны, ряд богов, перечисленных в экспозиции, остаются без реплик и без действий. Во-вторых, работал Хлебников по памяти, о мифологической точности не заботясь, поэтому Индра и Изанаги у него — женщины, а Анге-Патяй — мужчина (в действительности — наоборот). Главным для него была не точность, а разнообразие сближаемых мировых культур.

После экспозиции начинается действие.

Э р о т: Юнчи, Энчи! пигога́ро!
Жу́ри ки́ки: синь сонэ́га, апсь заби́ра милючи́!

(*Впутывает осу в седые до полу волосы старика Шанг-Ти.*)

Плянчь, пет, бек, пиро́йзи! жабури́!

А м у р (*прилетает с пчелой на нитке — седом волосе из одежды Шанг-Ти*): Синоана — цицириц!

(*Летает с пчелкой, как барин с породистой собакой.*)

Пичири́ки-чилики́. Эмзь, амзь, умзь!

Ю н о н а (*натирает белые снежные волосы жатым цветком луга*): Ге́ли гуга грам рам рам.
Му́ри-гу́ри рикоко́!
Сипль, цепль, бас!

Э р о т (*колотя ее по белым плечам длинным колосом осоки*):
Хахию́ки! Хихоро́! э́хи, а́хи, хи!
Имчири́чи чуль буль гуль!
Му́ри му́ра мур!

Ю н о н а: Чагеза! (*отстраняет его, как муху, хворостиной*).

У н к у л у н к у л у: Жепр, мепр, чох!
Гигогагэ! гророро!

(*По деревянным устам течет дикий мед; который он только что кушал. В волосах, из засохшей крови убитого врага, гнездо золотых ос. Их тела — золотые свирели — они ползают по щекам старого бога.*)

Ю н о н а: Вчера был поцелуй.
Му́ри гу́ри рикоко́.

(*Печатает неделю и число на деревянных плечах бога*). А вот и имя Зи-зи ри́зи! (*вырезывает ножичком*).

Сиокуки — сисиси!

У н к у л у н к у л у: — Перчь! Харчь! Зорчь!

(*Сопит и уходит. Записная книжка великой красивой богини, следы любви строгими буквами на книге. Падают снежинки.*)

Ю н о н а: Ханзиопо! Мне холодно.

(*Перун падает ей черную медвежью шубу сибирских лесов. Богиня зябко окутывается в нее от снега. Снежинки.*)

Все реплики богов — заумные. И тем не менее, текст этот не производит впечатления бессмысленного. Осмысленность ему придают, во-первых, частые ремарки и, во-вторых, отдельные осмысленные фразы внутри реплик (как у Юноны). Получается впечатление, сходное с тем, какое бывает, когда смотришь кино на чужом языке, или какое бывает у маленького ребенка, когда при нем взрослые разговаривают о непонятном. Это создает некоторый, хотя и зыбкий, смысловой костяк для всей пьесы. Выпишем осмысленные фразы подряд — и мы почти будем в состоянии сказать, «о чем здесь говорится».

Венера: Эн-кенчи! Рука Озириса найдена на камнях у водопада сегодня мною... Целуйте!.. Целуйте! Гребнем рта чешите волосы страданий!.. Лелейте ресницами и большими птицами в них с испуганными крыльями — плачьте!.. — Анге-Патяй (*во рту его вечный улей пчел, и он сосет свои медовые усы, седые*)... — Эрот (*садясь ему на плечо... Трепыхает снежными крыльями, садясь верхом на руку*). — Чомпас (*седой старик с божественными глазами... Снимает черную шкуру*): Кость медведя годится сосать и писать имена. — Юнона: Дай мне...

Кали (*в одежде из черных змей*): Вода течет, никто не пьет — вот череп для питья. Красивый враг смотрел на звезды, и боги приказали умереть, и сломан шелком позвонок. Вейтесь, змеи смерти!.. — Тор (*в снегах, точно в белых медведях...* [*к*] *Ункулункулу*): Старик, дорогу! Дерево — почет чугуну! С меня течет свинцовый пот. — Кали: Дай руку, дай обнять! Но бойся змей! А их укус смертелен, бог! — Эрот (*хватает змею и летит, волоча змею... Кружится со змеей, козодоем хлопает в крылья*)... — Кали: Ветром смерти на них! Мертвого духа!.. — Перун: Я нового бога привел, Ундури. Познакомьтесь! Пни будут ложами! — (*Эрот разбивает змею о каменные пальцы Цинтекуатля*). — Кали: ...(*тянется к мертвой, волосами змей*): Прости, змея. — Цинтекуатль: ...Шалишь, малой! Не балуй! — Эрот: ...(*прячется в волосах Юноны*). — Юнона: Дитя, что хочешь ты?.. (*Пепел богов падает сверху*)...

Эрот (*взявшись за руку, уносится с Велесом*)... — Стрибог (*нюхая алый цветок, смотрит на горы*)... — Ундури ...Сегодня остяк высек меня и не дал тюленьего жира... — Цинтекуатль: ... (*Жарит оленя, положив ветки на каменные ладони бога жабы*)...

Юнона: Бальдур, иди сюда!.. — Тиен: ...(*Кушает листья дерева*). — Локки: А вот и нож убийцы! (*Вонзает нож в шею Бальдура*): Мезерезе больчича!

На этом восклицании заканчивается пьеса. Мы видим: без особой натяжки можно сказать, что пьеса — будто бы заумная — по смыслу распадается на пять сцен, как на пять классических актов: нечетные более динамичны (забавы Эрота, змеи Кали, убийство Бальдура), четные между ними — более статичны, как передышки. Начала сцен отмечены вводом новых персонажей (Венера, Кали, Велес, Лель), концы первых

трех — мотивами «Снежинки», «Снимает черную шкуру. — Дай мне...», «Пепел богов падает сверху».

Всего в пьесе участвуют репликами 17 богов. Юноне дано 8 реплик, Эроту — 6, Кали — 4 (вместе это почти половина общего количества), остальным четырнадцати — по одной-две. Только половина всех реплик обращена к конкретным собеседникам, остальные направлены «в пространство». Только треть упоминаемых в пьесе действий предполагает контакт между персонажами («впутывает осу в... волосы... Шанг-Ти», «отстраняет его», «Дай мне»), в остальных каждый занят сам собой («натирает... волосы цветком», «окутывается») — заметная разница со стихотворением-эпиграфом! Боги в пьесе не столько действуют, сколько репрезентируют, показывают себя. Этот оттенок статического позирования мы запомним: он нам поможет многое понять в дальнейшем.

Число строк в репликах пьесы — 172. Из них вполне осмысленных строк — 24 (например, «Вчера был поцелуй»), частично осмысленных — 4 (например, «Ханзиопо! Мне холодно»); таким образом, целиком заумных строк — 144: по счету строк в пьесе 84% чистой зауми. Число слов в репликах и ремарках (считая экспозицию и имена говорящих, но не считая эпиграфа) без предлогов, союзов и частиц — 974. Из них осмысленных 505, заумных 469: по счету слов в пьесе только 48% чистой зауми. Число реплик 38. Из них включают осмысленные строки и полустрочия или сопровождаются поясняющими ремарками — 31, не имеют никаких указаний на осмысление — 7: по счету реплик в пьесе лишь 18% чистой зауми. Все остальное рассчитано на понимание — иногда более полное, иногда более расплывчатое. И это — в самом насыщенном заумью произведении Хлебникова!

Заметим, что некоторые слова в заумных репликах, будучи взяты изолированно, тоже могли бы быть восприняты как осмысленные: «синь», «бас», «перчь», «рама», «туры», «латы», «бей», «харчь», «перчь» и др. Но это, по-видимому, случайность: находясь в окружении заумных слов, согласованных с ними не по смыслу, а по звуку, они тоже воспринимаются как заумные слова. Когда, однако, контекст дает хоть какой-то намек на осмысление, их значения оживают, даже если их форма «искажена». Когда Эрот убивает змею, а Кали кричит ему: «Глюпчь!..», это хочется понять как «глупый»; и когда Локи, вонзив нож в шею Бальдура, обрывает пьесу словами «Мезерезе больчича», то и это «-рез-», и эта «боль-» кажутся здесь не случайными[1].

[1] А. Е. Парнис указал нам, что в «мезерезе», по-видимому, присутствует также звуковая и смысловая ассоциация с латинским «мизерере» и что слово «зоргам» в первой реплике Венеры совпадает с именем Зоргам эс-Салтане, персидского хана, у детей которого Хлебников был учителем незадолго до «Богов». Такое привлечение иноязычного материала, конечно, еще более расширяет возможности ассоциативной семантизации. Он же указал на две любопытные цитаты «зауми в зауми»: «Чукурики чок!» (реплика Эро-

Неверно представлять себе заумь чистой фонетической игрой — наслаждением звуком в отрыве от смысла. (Неверно, несмотря на то что сами футуристы в декларациях часто утверждали именно это.) Так бывает, но редко, и на это всякий раз дается особое указание — в заглавии или контексте. Обычно же, когда заумь появляется в сопровождении осмысленного текста, она включается в его систему как элемент, требующий такого же осмысления. Читатель зауми не отключает внимания от смысла — наоборот, он напрягает его до предела. Когда мы читаем текст на малознакомом иностранном языке, то, встречая непонятное слово, мы не пытаемся подозревать, что оно смысла не имеет и по существу заумно: мы предполагаем, что просто смысл его нам неизвестен, и стараемся угадать его из контекста. То же происходит и здесь: Хлебников предлагает нам текст на незнакомом языке, «языке богов» [Хлебников 1929, III, 387], и требует от нас соответствующих усилий. При этом из разбивки строк и разметки ударений видно, что этот текст — стихотворный: не только «язык», но и «стих богов».

Нелишне вспомнить, что «язык богов» — это традиционное в русской — и не только русской — литературе метафорическое обозначение поэзии. Метафора эта уходит в глубокую индоевропейскую древность, причем в некоторых поэтических культурах осмыслялась буквально: «такой-то предмет на языке людей называется так-то (обычным словом), а на языке богов так-то (необычным словом)». Границы этой «необычности» колебались от простой общеязыковой синонимии (вроде «конь—скакун») до малопонятных выражений, явно выдуманных самими поэтами[2]. Если бы Хлебников работал в кельтской Ирландии или латинской Тулузе VII в., то его приемы вызвали бы несомненный интерес, но никакого удивления.

Попробуем описать некоторые особенности этого «стиха богов» и «языка богов».

«Стих богов» оказывается неожиданно простым. Из 144 заумных строк 75 строк (больше половины) написаны 4-стопным хореем, преимущественно с мужскими окончаниями (женские попадаются в среднем один раз на 8 стихов):

…Му́ри гу́ри рикоко́!
…Синоа́на — цицириц!
…Ге́ли гу́га рам рам рам!

та) перекликается с названием картины В. Бурлюка «Чукурюк» [см. Лившиц 1989, 346], а в «Мэнчь! Манчь! Миу!» (реплика Венеры) содержатся предсмертные слова Эхнатэна из «Ка» «Манчь! Манчь!», по собственному признанию Хлебникова (в «Своясях»), когда-то очень значимые для него.

[2] См. статью К. Уоткинса «Язык богов и язык людей» [Watkins 1970]. Известный медиевист Б. И. Ярхо в неизданных проспектах по истории средневековой литературы (РГАЛИ, ф. 2186, ед. 85) называл участников тулузского кружка «Вергилия-грамматика» «латинскими футуристами».

23 строки (16%) состоят каждая из трех односложных полноударных слов. Таких односложных стоп в русской и западноевропейской метрике нет, но в античной они были (хотя бы в теории) и назывались «макросы». На слух эти «3-стопные макросы» улавливаются так же четко, как и 4-стопные хореи, резко контрастируя с ними:

...Жепр, мепр, чох!
...Сипль, цепль, бас!
...Рапр грапр апр!

Кроме того, 11 строк (7%) представляют собой удвоения и иные сочетания этих же двух элементов — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса:

...Жу́ри ки́ки: синь сонэ́га, апсь заби́ра милючи́!
...Бух, бах, бох, бур, бер, бар!
...Плянчь, пет, бек! Пиро́йзи жабури́!
...Пичири́ки — чилики́. Эмзь, амзь, умзь!

Остальные строки представляют собой или включают в себя другие размеры, но, как правило, родственные этим: 3-стопные, 2-стопные и 6-стопные хореи («Мури мура мур!», «Гийи! Гик!»), 1-стопные, 2-стопные и 4-стопные макросы («Бзлом!», «Мап, мап!», «Бзум, бзой, черпчь жирх!») и их сочетания («Гамчь, гомчь! кирокиви вэро!»). Таких строк 39 (21%). И, наконец, только 6 строк (4%) не укладываются в ритм хореев и макросов («Эн-ке́нчи! Зибга́р, зорга́м! Дзуг заг!», «Цог! бег! гип! зуип!»), да и то три из них можно свести к хорею легкими конъектурами.

Таким образом, заумные строки «Богов» на три четверти состоят только из двух размеров — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса. При этом Хлебников принимает все меры к тому, чтобы звучали они четче и узнавались легче. 3-стопный макрос звучит так резко, что его ни с чем не спутаешь: «Шарш, чарш, зарш!» А для четкости 4-стопного хорея Хлебников усиливает а нем стопобойный ритм. Серединная, 2-я стопа несет у него обязательное ударение, и за нею следует обязательный словораздел, стих как бы разламывается на два полустишия: «Синоана — цициириц!» «Мури гури — рикоко!» А внутри этих полустиший тоже предпочитаются словоразделы, совпадающие с границами стоп, а не рассекающие стопы: полустишия типа «Мури гури...» встречаются втрое чаще, чем полустишия типа «Апсь забиру...».

Если после этого мы оглянемся на осмысленные строки «Богов», то увидим: ни хореев, ни макросов в них нет. По большей части они аритмичны, а когда в них пробивается стихотворный размер, то чаще всего это ямб (15 из 28 осмысленных и полуосмысленных строк): «Вода течет, никто не пьет — вот череп для питья...», «С меня течет свинцовый пот...», «Прости, змея...» и пр. Два раза мелькают слегка деформированные гексаметры: «Кость медведя годится...» и «Сегодня остяк высек

меня...» — это также непохоже на хореи и макросы. Хлебников явно заботился, чтобы «язык богов» противопоставлялся понятному языку не только по семантике и (как мы увидим) фонике, но и по ритму.

Фоника — это звуковая сторона «языка богов», самая заметная при чтении: фоника звука, фоника слога, фоника слова.

Говоря о фонике звука, мы прежде всего замечаем очевидное: все реплики написаны русскими буквами, все рассчитаны на фонемный состав русского языка. Вообразим, что в тексте пьесы два-три раза мелькнули бы среди русских букв нерусские *Q* или *R* — это уже было бы сигналом, что в «языке богов» есть какая-то звуковая специфика. Но этого нет: боги как бы говорят на «языке богов» с русским выговором. (Вспоминается — со слов В. Пяста в книжке о Мее — легендарный предсмертный завет Н. И. Кульбина ученикам-футуристам: «Никогда не переводите иностранных стихов! лучше переписывайте их русскими буквами».) «Нерусская» специфика начинается не на уровне отдельного звука, а на уровне сочетаний звуков и подбора звуков.

Сочетания звуков, нехарактерные для русского языка, встречаются в репликах достаточно часто: «эмзь», «гаврт», «ркирчь», «кайи», «макарао» и пр. Все они если и встречаются в русском языке, то или на морфемных стыках («заоконный»), или в заимствованиях («хаос»). В хореических строках больше игры гласными («Логуага дуапого!»), в макросах — нагроможденных согласных: это лишнее средство для контраста этих размеров.

Подбор звуков выявляется из сопоставления пропорций отдельных звуков и категорий звуков в «языке богов» и в русском языке[3]. Не будем приводить громоздких подсчетов, ограничимся результатами. Соотношение гласных и согласных — такое же, как в русском, 4:6 (обилие гласных в хореях компенсируется обилием согласных в макросах). Соотношение звонких *б, в, г, д, з* и глухих *п, ф, к, т, с* — такое же, как в русском: звонких чуть меньше половины, глухих чуть больше половины. Соотношение группы этих 10 букв, группы сонорных *л, м, н, р* (и *й*) и группы *Х, Ж, Ш, Ч, Щ* уже различно: в русском языке — 6:3:1, в «языке богов» — 5:3:2. Это объясняется резким пристрастием Хлебникова к звукам *ц* и *ч*: буква *ц* у него в 7 раз чаще, а *ч* в 2,5 раза чаще, чем в русском языке. Среди сонорных подобным образом предпочитается *р* (в 1,5 раза чаще, чем в русском, а в хореических строках — в 2 раза); среди остальных согласных — *г* (в 4 раза чаще), *к* и *з* (в 2 раза чаще). Среди гласных предпочитаются *у* (почти в 3 раза) и *и* (в 2 раза). Это компенсируется отчетливым избеганием некоторых букв: *н, й, с, т, д,*

[3] Собственно, так как перед нами только писаный текст, приходится подсчитывать не звуки, а буквы. Для сравнения служили материалы статьи Г. Г. Белоногова и Г. Д. Фролова о распределении букв в русской письменной речи [Белоногов, Фролов 1963].

в, я, ы. В целом предпочитаемая Хлебниковым группа ***и, у, г, к, з, р, ц, ч*** составляет в русском языке почти четверть (22%), в «языке богов» почти половину (47%).

Какое впечатление производят эти сдвиги? Во-первых, из-за обилия узких гласных ***и, у*** «язык богов» звучит резче и пронзительней — тем более что они контрастируют непосредственно с самым широким гласным ***а*** (***а*** у Хлебникова немного чаще языковой вероятности, тогда как ***е*** и ***о*** раза в полтора реже). Во-вторых, из-за обилия аффрикат ***ц, ч*** и из-за убыли таких привычных (особенно в служебных морфемах) звуков, как ***в, н, с, т, ы***, он кажется, если можно так выразиться, более экзотичным. Хлебникову это и требовалось. Заметим, что теми же ***и*** и ***ц*** изобилует у Хлебникова «язык птиц» («Мудрость в силке», 1-я плоскость «Зангези»): для Хлебникова птицы ближе к богам, чем люди.

За фоникой звука — фоника слога. Здесь отличие «языка бога» от русского ярче и улавливается непосредственно на слух (даже по немногим приведенным цитатам). Прежде всего различаются слоги легких хореических стихов и тяжелых макросов. В хореических стихах, как правило, все слоги открытые, и между гласными находится не более одной согласной: «Му-ри-гу-ри-ри-ко-ко!» В 4-сложных словах типа «пичирики» это соблюдается на 88%, в 3-сложных типа «рикоко» — на 83%, в 2-сложных типа «мури» — на 80%. В русском языке между гласными тоже чаще всего стоит один согласный, но лишь приблизительно в 65% случаев: разница оказывается ощутима. Особенно заметны открытые слоги в ударных окончаниях слов: «рикоко», «чилики». В русском языке открытыми бывают около 40% мужских .окончаний (в значительной части — в служебных словах), в «языке богов» — около 95%. Такое ровное чередование гласных и согласных по одному напоминает фонетику (например) японского языка. На русский слух оно производит впечатление плавности и благозвучия. Наоборот, в стихах, состоящих из макросов, сделано все, чтобы они звучали тяжело и неуклюже. Они перегружены согласными: в русском языке на одно односложное слово в среднем приходится два согласных, у Хлебникова — три. Эти согласные — нарочито «резкие» и «грубые»: доля букв ***ж, х, ц, ч, ш*** здесь вдвое выше, чем в остальном тексте. Располагаются они в непривычном месте слога: в русском языке согласные предпочитают позицию перед гласным, у Хлебникова — после гласного. Это придает им отрывистость: «Перчь! Харчь! Зорчь!» Наконец, именно здесь сосредоточены нехарактерные для русского языка сочетания звуков: «ркирчь», «черпчь», «турктр» и т. п.

За фоникой слога — фоника слова. И здесь отличие «языка богов» от русского так же ярко. Это — звуковые повторы внутри слова и между смежными словами: «Кези нези загзарак!», «Хала хала тити ти!» «Кукарики кикику!», «Цицилици цицици!» В трехсложных словах, за-

мыкающих такие строки, 40% слов повторяют целые слоги («цицици!», «рикоко?»), 30% повторяют отдельные согласные («пипапей!») и только 30% свободны от повторов. В 4-сложных началах таких строк — независимо от того, пишутся они в два или в одно слово, — пропорции те же: 40% повторяют по слогу и более («мури гури...», «перзи орзи...», «козомозо», «имчиричи...»), 30% содержат более слабые консонантные повторы, и лишь 30% свободны от повторов. В строках, состоящих из 4- и 3-сложного слов, эти слова в половине случаев связаны аллитерацией: «мазачичи чиморо!» В 3-ударных макросах 75% строк имеют одинаковые окончания по крайней мере двух слов («Жепр, мепр, чох!», «Перчь! Харчь! Зорчь!») и 50% строк подкрепляют это повтором еще какого-нибудь элемента («Шарш, чарш, зарш!», «печь, пачь, почь!»). Это напоминает приемы хлебниковского «скорнения» типа «Днестр-Гнестр» и «внутреннего склонения» типа «бык-бок». Так как самый частотный гласный у Хлебникова — *и*, то многие хореические строки оказываются полностью или частично ассонированы на *и*. Может быть, чтобы смягчить этот «сингармонизм», он предпочитает для *и* безударные позиции: строки «му́ри гу́ри рикоко́!» и «сиоку́ки сицоро́!» типичнее, нежели «цицили́ци цицици́». В русском языке (разговорном, деловом, прозаическом) ничего подобного нет: это так очевидно, что не нуждается даже в иллюстративных подсчетах.

Наконец, несколько слов можно сказать и о фонике фразы. Здесь самая характерная черта — отрывистость. Почти каждая строчка представляет собой замкнутое целое. Знаки препинания — только «замыкательные» точка и восклицательный знак да «перечислительная» запятая; остальные единичны (вопрос, тире, двоеточие, точка с запятой — все вместе 12 раз на весь текст). Восклицательный знак решительно преобладает: на 172 строки текста — 159 восклицательных знаков. Вся пьеса — как будто вереница выкриков: выкрики-слова, выкрики-строки, выкрики-фразы.

Подводя итоги, мы можем выделить четыре главные приметы «языка богов» в пьесе Хлебникова: 1) заумный язык; 2) хореический ритм, оттеняемый макросами; 3) фоническая гладкость, плавность (опять-таки с оттенением в макросах) и обилие звуковых повторов; 4) отрывистый перечислительный и восклицательный синтаксис.

Спрашивается, что могло подсказать Хлебникову именно такую разработку «языка богов»? Разумеется, о едином источнике говорить не приходится. Хореический ритм был для Хлебникова связан с заумным языком еще с тех пор, как он написал «Бобэоби пелись губы...» по образцу строк из «Песни о Гайавате» — «Минни-вава — пели сосны, Мэдвэй-ошка — пели волны»[4] (ср. «умный череп Гайаваты» в «Ладоми-

[4] Еще К. Чуковский в статье 1914 г. сблизил заумь «Бобэоби...» с «индеизмами» «Гайаваты», цитируя строки: «Шли чоктосы и команчи...» и т. д. [Чуковский 1969, VI, с. 245]. Приведенные нами две строки с «пели» в середине выглядят еще более близким образцом.

ре» и упоминание об этой поэме в статье 1913 г., [Хлебников 1940, 342]; ср. «Чичечача — шашки блеск, Биэнзай — аль знамен...» и т. д. в 15-й плоскости «Зангези»). Восклицательность и слоговые повторы были еще до Хлебникова связаны в такой части речи русского языка, как междометия: «Ого-го!», «эге-ге-гей!» (Можно сказать: боги говорят одними междометиями.) Но этого мало. Мы можем указать в русской словесности целый жанр, в котором сочетаются все четыре выделенных нами признака: заумь, хорей с макросами, звуковая легкость с повторами, обрывистая восклицательность. Это — детская считалка.

Считалка — к счастью, один из самых хорошо изученных фольклорных жанров. Ей посвящено образцовое исследование Г. С. Виноградова с приложением большого свода текстов. Здесь среди текстов выделены в особый раздел «заумные считалки» (58 текстов с вариантами, не считая вкраплений зауми в «считалки-заменки» и стилизации под заумь в «считалках-числовках»). Здесь, в исследовании, рассматриваются и «заумные слова в считалках», в том числе и «парные слова», дающие созвучие, и «преобладание хореических размеров», и «односложные концовки», и «словесная инструментовка», в частности «гармония гласных», и «короткость фраз», и «заумный характер считалочного синтаксиса» [Виноградов 1930, 70—84, 98, 99, 105—111, 107, 92, 89—91].

В считалке все эти особенности вытекают из функционального назначения текста. Считание, при всей своей бытовой непритязательности, — это гадательный обряд[5], в котором судьба выделяет одного из многих. Отсюда естественное обращение к языку особенному, необычному. Счет требует, чтобы все счетные слова и слоги были равновесны. Отсюда отрывистая перечислительно-восклицательная интонация; отсюда стремление к звуковому подобию слов и частей слов; отсюда четкий стопобойный хореический ритм, на фоне которого выделяется односложное концовочное восклицание — знак, кому «выйти вон». Вот взятые почти наудачу примеры из сборника Виноградова:

Айни дэву, рики факи,
Торба, ёрба, он дэсмаки,
Дэус, дэус, касматэус,
Бакс. (*№ 167*).

Кова нова, семь подкова,
Слатки ветки рипалетки,
Шалаш, папаш,
Вон. (*№ 186*).

Пери нери, шучка лучка,
Пята сота, сива ива,
Дуба хрест. (*№ 195*).

Тантых тантых тылаты,
Зекиль эскиль зимази,
Уж ты коко рэшмарэ,
Зелень белень
Буска (*№ 202*).

Здесь и тот же ритм, и те же словоразделы, и те же места внутренних созвучий, и такая же тенденция к открытым слогам и чередованию

[5] Местные названия считалок — «гадалки», «ворожитки» [Виноградов 1930, 31].

«один гласный, один согласный», и такая же перечислительная интонация. Хлебников только, во-первых, довел эти тенденции до предела; во-вторых, взял за основу строки не с женскими, более употребительными, а с мужскими (как в № 202) окончаниями и этим усилил отрывистость и восклицательность; в-третьих, односложные концовки соединил по три в строчки трехударных макросов. Это ему могли подсказать трехударные зачины считалок типа «Раз, два, три...»; может быть, не случайно в реплике Юноны «Укс, кукс, эль» первые два слова напоминают финские числительные «Раз, два...», которые могли быть знакомы Хлебникову по петербургскому быту (указано А. Е. Парнисом).

Интерес к детскому творчеству входил как часть в общий интерес русских футуристов к примитиву: вспомним публикацию 13-летней Милицы в «Садке судей II» (1913) и статью Хлебникова «Песни 13 весен» [Хлебников 1940]. Интерес Хлебникова специально к детской зауми засвидетельствован К. Чуковским (для 1915 г.): «Меня заинтересовали шаманские запевки народных стишков для детей: «Коля, моля, селенга!..», «Подригуни, помигуни!..», «Тень-тень, потетень!..» и др. Я сказал о них Хлебникову. Иные из них он знал, а те, что были неизвестны ему, записал в свою замызганную тетрадку огрызком карандаша... В ту же тетрадку записал он подслышанные мною из детских уст дразнилки и считалки: «Таты баты, шли солдаты...» и «Таты, баты, тара-ра! На горе стоит гора...» (См.: «Литературное обозрение», 1982, № 4, с. 108—109). Можно добавить, что парные слова типа «Таты баты...» (ср. «Мури гури...») были предметом интереса молодого Р. Якобсона, в 1919—1921 гг. близкого к Хлебникову и посвятившего им отступление в своей брошюре о Хлебникове [Якобсон 1921, 55—56].

Все это позволяет предположить: пьеса Хлебникова «Боги» есть не что иное, как исполински разросшаяся считалка, большая форма считалочного жанра, относящаяся к обычным считалкам, как поэма к маленькому стихотворению. Для творческих экспериментов Хлебникова такая гиперболизация малых форм — не единичный случай: вспомним исполинский палиндромон (тех же лет) «Разин».

Если это так, то для нас становится понятнее и содержание пьесы: мы уже видели, «о чем здесь говорится», теперь мы можем увидеть, «что это значит»: чем, собственно, занимаются боги, собравшись в своем интернациональном сонме.

Прежде всего следует упомянуть два литературных источника этой темы. Во-первых, это два диалога Лукиана, «Совет богов» и «Зевс трагический» — оба вошли в сборник, вышедший в 1915 г. [Лукиан 1915] и легко доступный Хлебникову[6]. В обоих обсуждается тема «интернационала богов» (на Олимпе теснятся боги и египетские, и фракийские, и скифские, потому что изверившиеся люди все реже обращаются к ним);

[6] Там же — «Разговоры богов», где много места уделено Эроту-забавнику.

мотив «в первых рядах усади золотых [богов], за ними серебряных... грубых же и сделанных неискусно сгони куда-нибудь подальше» («Зевс трагический», 7) мог дать толчок к подобным ремаркам об Ункулункулу и Цинтекуатле: боги отождествляются с их идолами. Во-вторых, это «Искушение святого Антония» Флобера, в котором боги проходят вереницей — тоже подчеркнуто интернациональной, — погибая один за другим, потому что век их кончился (указано Е. Рабинович). Декорация этой олимпийской сцены (гора, над нею другая гора) и ремарки, описывающие вид и действия богов длинными перечнями, ближайшим образом напоминают стиль хлебниковской экспозиции в «Богах» и место действия в соответственной 2-й плоскости «Зангези» («Обнажаются кручи...»). Флоберовский мотив «мир холодеет», «Венера, полиловевшая от холода, дрожит...» (ср. в «Шамане и Венере»: «Покрыта пеплом из снежинок...») становится, как мы видели, в «Богах» почти сквозным. Это сочинение Флобера было памятно Хлебникову: в отрывке «Никто не будет отрицать того...» [Хлебников 1929, IV, 115—117] он пишет, с точной датой 26 января 1918 г.: «Я выдумал новое освещение: я взял «Искушение святого Антония» Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую: множество имен, множество богов мелькнуло в сознании... и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел...» (вспомним ремарку: «Пепел богов падает сверху»). Сжигая книгу, Хлебников реализовал то, что в ней описывалось: гибель богов. «Только обратив ее в пепел и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг». К этому остается добавить, что у Лукиана в «Зевсе трагическом» боги собираются для того, чтобы послушать с Олимпа спор двух философов о том, есть ли боги, и победу одерживает тот, который неопровержимо доказывает: богов нет. Гибель богов — и там и тут.

Отношение к богам у Хлебникова оказывается амбивалентным. Боги как символы человечества прекрасны — отсюда идиллия исходного стихотворения «Туда, туда, где Изанаги...». Но боги как реальные хозяева мировых событий — это зло, это гнет, который должен быть свергнут (богоборческая тема, проходящая в творчестве едва ли не всех футуристов). Свержение это происходит в «Зангези», который был написан через два месяца после «Богов». Во 2-й плоскости («Истина: боги близко!..») боги занимаются своими делами и обмениваются репликами без ремарок — почти теми же строчками, что в пьесе «Боги». В 11-й плоскости «боги шумят крылами, улетая ниже облака» и, прокричав десяток строк, исчезают («Боги улетели, испуганные мощью наших голосов. К худу или к добру?»). Это — потому, что в промежутке Зангези открыл людям закон времени и судьбы, звездный язык вселенной и все роды разума, сделав их «могатырями». Зангези делал это на земле — а что делалось в этом промежутке на небе?. Там Судьба, от-

крывшаяся людям как закон, открывалась не знающим закона богам как гадание, как жребий. А форма этого гадания — считалка.

В поведении богов в пьесе Хлебникова можно найти аналоги всем этапам считания. При считании играющие становятся в ряд или в круг, каждый на свое место; считалочник начинает обходить всех, скандируя считалку по слогу или по слову на каждого; на кого-то падает последнее «выйди вон» (или «бакс», или «крест» и пр.), и он выходит из круга; счет продолжается, круг постепенно сужается, пока не остается последний — тот, кому водить. Что мы видим в «Богах»? Ряда или круга, конечно, нет, но все боги неподвижны на своих местах, в репрезентативных позах: они готовы к считанию. Кто считалочник? Можно полагать, что о его роли напоминает Эрот/Амур: он один движется, суетится и даже колотит Юнону осокой, как настоящий считалочник, касающийся рукой пересчитываемых. Любовь, ведущая считалку, исход которой смерть, — образ вполне архетипический и очень по-хлебниковски выраженный. А можно полагать, что роль считалочника переходит от бога к богу со сменой реплик — при большом числе играющих и долгом считании считалочники могут меняться [Виноградов 1930, 37]. Текст считалки — вся пьеса (по крайней мере почти вся ее заумная часть). Время течет божественно-медленно, и, скучая от счета до счета, Венера успевает поплакать об Озирисе, Кали — поторжествовать над убитой жертвой, а Перун — ввести в круг нового играющего, Ундури. Роковое «выйди вон» падает на Бальдура — почти тотчас после того, как Лель, эта третья ипостась Эрота/Амура, сказал свои несколько строк и Юнона позвала «Бальдур, иди сюда»[7]: любовь и смерть смыкаются. Бальдур убит, круг богов сужается. И здесь мы начинаем понимать, что он — не первая и не последняя жертва, что это не первый и не последний цикл счета. Бальдуру предшествовал Озирис, в начале пьесы оплакиваемый Венерой (может быть, по созвучию, он и был Зи-зи ризи, последний любовник Юноны?), а за ним последуют, рано или поздно, все остальные боги. В эту картину уже легко вписываются и речи Кали о смерти, и Ундури, высеченный остяком, и снежный пепел богов, падающий с неба.

Так представляет себе и читателю Велимир Хлебников одну из постоянных тем мировой мифологии, тему гибели богов, — в виде исполинской считалки.

[7] Хлебников упорно представлял себе строгую римскую Юнону любвеобильной «небесной бабой» — вспомним раннюю балладу «Любовник Юноны».

P. S. ***Взаимодополнение зауми и незауми в «Богах» похоже на двуязычие средневековой Европы (которое доживает до нас в латинообразной структуре наших грамматик, — сказал Вс. Иванов). Эта статья была написана более 15 лет назад и долго ждала публикации в многострадальном московском сборнике о В. Хлебникове. С тех пор на смежную тему появилась превосходная работа:*** *Vroon R. Four analogues to Xlebnikov's «Language of the Gods», in: The structures of the literary process: Studies dedicated to the memory of Felix Vodička / ed. by P. Steiner a. o. Amsterdam, 1982, p. 581—597.* ***«Четыре аналога» — это 1) перечни собственных имен («Шли чоктосы и команчи...» — «боги как будто силятся выговорить собственные имена»), 2) поливановские «звуковые жесты японского языка» («горогоро — звук грома...»), 3) сектантская глоссолалия («Шуа эа, шуа эа...») и 4) детская речь, и в частности считалки. Нам хотелось показать, что значение последнего аналога в этом ряду особенное.***

«ЛЮДИ В ПЕЙЗАЖЕ» Б. ЛИВШИЦА

Поэтика анаколуфа

Текст

Стихотворение в прозе «Люди в пейзаже» было написано Бенедиктом Лившицем в декабре 1911 г. в Чернянке, Херсонской губернии, где он гостил у братьев Бурлюков. Напечатано оно было в конце 1912 г. в «Пощечине общественному вкусу» и перепечатано в сборнике Б. Лившица «Волчье солнце», вышедшем в Москве в 1914 году [Лившиц 1914]. Вот его текст по изданию 1989 года [Лившиц 1989, 547]. Нумерация абзацев — авторская; нумерация предложений — наша.

Люди в пейзаже

Александре Экстер

I. (1) Долгие о грусти ступаем стрелой. (2) Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. (3) Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. (4) Но тихие. (5) Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! (6) Это правда: я уже сказал. (7) И еще более долгие, опепленные былым, гиацинтофоры декабря.

II. (1) Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. (2) По-иному бледные, залегшие спины — в ряды! в ряды! в ряды! — ощериваясь умерщвленным виноградом. (3) Поэтам и не провинциальным голубое. (4) Все плечо в мелу и двух пуговиц. (5) Лайковым щитом — и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. (6) Ну, смотри: голубые о холоде стога и — спинами! спинами! спинами! — лунной плевой оголубевшие тополя. (7) Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III. (1) Глазами, заплеванными верблюжьим морем собственных хижин — правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! (2) Слишком быстро зимующий рыбак Беллерофонтом. (3) И не надо. (4) И овальными — о гимназический орнамент! — веерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и другой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. (5) Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

К о м м е н т а р и й автора к этому и смежным произведениям — в его воспоминаниях «Полутораглазый стрелец» (I,8):

«Передо мной расстилался непочатый край... задач... конструктивного характера... Приходилось взрывать целину... ища опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом живописи... Приступая к этим вещам <„Людям в пейзаже“ и „Теплу“>, я уже знал, что мне дано перенести в

них из опыта смежного искусства: *отношения и взаимную функциональную зависимость элементов*... Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подойдя вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно было написать „Людей в пейзаже" — вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение. — Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, „Люди в пейзаже" были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела...»

Другой комментарий, менее внятный, менее ретроспективный, но более близкий к годам работы над «Волчьим солнцем» — в статье «В цитадели революционного слова», напечатанной в Харькове в 1919 г.:

«Всю совокупность словесных единиц поэтического языка я представляю себе непрерывной массой, одним органическим целым, в котором различаю части одинакового, так сказать, удельного веса — состояний разной степени разреженности. Эти различия обусловливаются большей или меньшей связанностью звуковой стороны слова с его смысловым и эмоциональным содержанием, располагаясь по шкале, основание которой совпадает с нашим практическим, разговорным словооборотом, а вершина упирается в область чистого звука. В соответствии с этим, мне представляется высшим образом построения — тот, при котором слова сочетаются по законам внутреннего сродства, свободно кристаллизуясь по собственным осям, и не ищут согласования с порядком явлений мира внешнего или моего лирического „я". Отсюда в конечном, пока только мыслимом итоге — упразднение синтаксиса как системы словосочетания, имеющей право гражданства только в языке понятий, и — как достижение попутное — изменение синтаксиса в целях вытеснения повествовательности изобразительностью. Образцы нового синтаксиса стихотворной и нестихотворной речи даны в моей второй книге „Волчье солнце" — книге, скорее, общих заданий, чем частных достижений».

С л о в а р ь

Очевидным образом, перед нами — нестандартный текст. Вряд ли какой-нибудь читатель мог бы при непосредственном прочтении сказать, «что здесь говорится», т. е. пересказать прочитанное. Однако всякий мог бы с большей или меньшей уверенностью сказать, «о чем здесь говорится». Это потому, что текст, при всей его несвязности, целиком состоит из обычных русских слов. Необычными, т. е. не зафиксированными в словаре, могут считаться разве что экзотические реалии *гиацинтофоры* (цветоносцы, участники процессии в греческом празднике Гиацинтий), *гилейский* (от греческого названия скифской местности в

низовье Днепра; там в Чернянке жили Бурлюки, и в гостях у них Лившиц написал «Людей в пейзаже»), а также легкопонятные неологизмы *желудеют*, *опепленные*, *оголубевшие*, *полутораглазый* (6 из 128 знаменательных слов, т. е. 4,5%). Для поэтического языка 1912 г. это не было удивительно после Вяч. Иванова, с одной стороны, и Северянина — с другой.

Впечатление, «о чем здесь говорится», опирается на набор слов, содержащихся в произведении. Будучи систематизирован, он имеет такой вид (числа в скобках — количество словоупотреблений):

СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ (62), 53 слова: **герои (4)**: поэт, поэты, гиацинтофоры, (Беллерофонт); **душа (3)**: грусть, поцелуи, единодушие; **внешность (12)**: глаза (2), веки (2), нос, пальцы, плечо, спины (4), пуговица; **предметы (6)**: стены, пики, веера, щит, клавиши (2); **ближний мир (15)**: хижины, стога, тополя, ветлы, яблони, виноград, астры, совы, лебеди, мед, мел; река, лед, прорубь, камыши; **его обитатели (3)**: рыбак, уродец, шептуны; **дальний мир (6)**: море (2), облака, звезды, холод, (лунная) плева; **пространство (9)**: ширь, ряды (3), осьмигранник, орнамент, запятые, цвет, пепел; **время (3)**: безвременье, былое, декабрь; **общие категории (1)**: правда.

ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ (35), 32 слова: **внешние качества: цвет (8)**: бледный, мутно-серебряный, голубой (3), оливковый, коричневый, черный; **форма (4)**: овальный, короткий, узкий, тонкий; **другие качества (6)**: тихий, легкий, тяжелый, пустой, долгий (2); **внутренние качества (3)**: правоверный, усердный, бесплодный; **отношения: природа (4)**: лунный, павлиний, верблюжий, известковый; **вещи (2)**: канаусовый, лайковый; **человек (6)**: гимназический, гилейский, газетный, провинциальный, собственный, полутораглазый; **оценки (1)**: милый; **общие категории (1)**: другой.

ПРИЧАСТИЯ (11): **действие (2)**: вникающий, удлиняющий; **состояние, акт. (4)**: хрустящий, зимующий, залегший, опочивший; **состояние, пасс. (5)**: оголубевший, опепленный, заплеванный, умерщвленный, развеянный.

ГЛАГОЛЫ (10): **действие-движение (2)**: изгибаться, ступать; **действие-знак (2)**: сказать, ощериваться; **действие-переживание (3)**: знать, смотреть, любиться; **состояние (3)**: желудеть, теряться, быть.

НАРЕЧИЯ (10), 9 слов: **места и направления (2)**: здесь, стрелой; **времени (3)**: уже (2), сегодня; **образа действия (3)**: быстро, по-иному, поелочному; **меры и степени (2)**: более, слишком.

КАТЕГОРИЯ СОСТОЯНИЯ (1): надо.

ЧИСЛИТЕЛЬНЫЕ (1): два.

МЕСТОИМЕНИЯ (4), 3 слова: я (2), это, весь.

Бросается в глаза необычайная статичность текста: соотношение прилагательных и глаголов — 3,5:1. (Обычно оно обратное: в «Пиковой даме» Пушкина 1:2,7; в «Хозяине и работнике» Толстого 1:5. Разве что в романтической лирике Пушкина и в его «Кавказском пленнике» мы нашли отношение 1:1.) Это, конечно, от описательной установки, заданной заглавием: «Люди в пейзаже», описание картины. Причастий в произведении больше, чем обычных глагольных форм — случай уникальный, обычно в русских стихах и прозе доля причастий раз в десять меньше. Глаголов (и причастий) состояния больше, чем действия. Среди прилагательных половину составляют прилагательные внешних качеств, прежде всего — цвета и формы: то, что можно представить себе на картине. Среди существительных внешняя характеристика героев вчетверо весомее, чем внутренняя: опять-таки важнее увидеть, чем почувствовать. Слов, относящихся к пространству, больше, чем относящихся к времени: обычно в русской лирике наоборот. Формы вытянутые, краски голубые на фоне сумрачных, освещение лунное, состояние пассивное — все напоминает живопись раннего футуризма с ориентацией скорее на Сезанна, чем на Пикассо. Фон — сельский, с хижинами, стогами, тополями, растениями и животными; о городе напоминают разве что прилагательные «гимназический» и «газетный». Но подробнее говорить о художественном мире рисуемой картины мы пока не можем, потому что частотный список не различает слов, употребленных в прямом и переносном значении, т. е. образов, реально присутствующих в произведении и вспомогательных, упоминаемых лишь для оттенения. Здесь нужно переходить от обзора слов к обзору словосочетаний.

Словосочетания

Если, таким образом, в подборе слов мы находим не более 4,5% аномалий, то в составе словосочетаний картина совсем другая. Собственно, мы можем сказать, «правильно» или «неправильно» написан текст, только по рассмотрении его словосочетаний: привычны они или непривычны. При этом непривычность их может быть двоякого рода, содержательная и формальная. Содержательная — это семантическая несогласованность (с точки зрения «здравого смысла») слов, составляющих словосочетание; она означает, что одно из слов (редко оба) употреблено не в основном, словарном значении, а в окказиональном, переносном. Формальная — это грамматическая несогласованность слов в словосочетании (с точки зрения обычного согласования и управления), она встречается гораздо реже. Вместо «любовь в душе моей» можно сказать «пламень в сердце моем» — это семантическая несогласованность (в данном случае почти привычная, однако не попавшая в словари); и можно сказать «любовь душой моим» — это грамматическая несогласованность. Первая порождает метафоры (МФ), метонимии (МН) и малые

семантические сдвиги (СЕ); вторая — эллипсы (ЭЛ) и нарушения управления падежного (ПД) и предложного (ПР).

Разложив наш текст на минимальные, двухсловные словосочетания, мы получим такие их характеристики:

«ПРАВИЛЬНЫЕ» (26). *Определительные*: ах, милый поэт; о гимназический орнамент!; бледные спины; оголубевшие тополя; собственных хижин; гилейских камышей; о тонких пальцах; о легких пальцах; поэтам и не провинциальным; уродец вникающий; все плечо; и двух пуговиц. *Обстоятельственные*: будем сегодня; здесь любятся; уже сказал; уже изогнувшись; и еще более; более долгие; по-иному бледные; слишком быстро. *Предикативные*: ну, смотри; это правда; я сказал; я не знал; плечо в мелу. *Однородные*: стога и тополя.

МАЛЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ СДВИГИ (7). *Определительные*: голубые стога (= поголубевшие); узкие совы; долгие гиацинтофоры; короткий уродец; зимующий рыбак (= рыбак зимой). *Обстоятельственные*: ступаем стрелой. *Предикативные*: будем шептунами (просто «шепчущими», а не «сплетниками, наушниками»).

МЕТАФОРЫ (17+1 двойная). *Существительные*: пуст осьмигранник (= соты); оливковых запятых (= листьев); лунной плевой (= прозрачным светом); лайковым щитом (= перчатками); овальными веерами (= пальметы); шептунами камышей (от «шепот» = шелест); оголубевшие спинами (= стволы тополей?); заплеванными морем (= множеством); вникающий пиками (двойная метафора: = вонзающийся лыжными палками?); на веки, на клавиши (сравнение: «как на клавиши»). *Прилагательные*: по канаусовым яблоням; павлиньими звездами; известковых лебедях (= беловатых? сухо-мертвенных? как беленые стены?); тяжело на клавишах (= неприятно). *Глаголы и причастия*: желудеют совы (= сидят, как желуди на дубах); удлиняющий нос («любопытствующий», от фразеологизма); глазами заплеванными (= ослабевшими). *Наречия*: по-елочному павлиньими. — 9 определительных словосочетаний, 4 дополнительных, 1 обстоятельственное, 3 предикативных, 1 однородное.

МЕТОНИМИИ (7+2 двойные). *Существительные*: изогнувшись звездами (= звездным небом); морем хижин (= зрелищем хижин); в пепел запятых (= печаль); гиацинтофоры декабря = (двойная метонимия: = запоздалые празднователи); черным медом (двойная метонимия: = печальной сладостью). *Прилагательные и причастия*: опепленные былым (= грустные); залегшие спины (= люди); правоверное единодушие (= как у правоверных); в бесплодную прорубь (= бесплодными усилиями; метонимия очень стертая). Можно также подозревать, что в словосочетании «поэтам голубое» слово «голубое» означает не (только) цвет, а и нечто романтически-нежное вообще. — 7 определительных словосочетаний, 2 дополнительных.

МЕТАФОРЫ И МЕТОНИМИИ (2): об опочивших поцелуях (о миновавшей, МФ — любви, МН); на клавишах век (= на глазах: клавишах — МФ, век — МН). — 2 определительных словосочетания.

МЕТАФОРЫ ИЛИ МЕТОНИМИИ (5 спорных случаев): умерщвленным виноградом (виноград = хмель, МН? умерщвленный = снятый и раздавленный к зиме, МФ?); ощериваясь виноградом (виноград= хмель, возбудитель пьяного смеха, МН? виноград = виноградник, МН? голый зимний виноградник похож на скелеты, МФ, со склабящимися черепами, МН?); газетные астры (= сухие, МФ; банальные, МН?); верблюжьим морем (= плюющимся, как верблюд, МФ; множеством, похожим на верблюжье стадо, МН?). Кроме того, мы не беремся дать обозначение словосочетанию «единодушие <= единообразие, МФ? МН?> моря, стен и глаз» (тождество категорий количества, объекта и субъекта?). — 4 определительных словосочетания, 1 дополнительное.

ЭЛЛИПСЫ (15). *Пропуски существительных или местоимений*: долгие ступаем (мы); полутораглазый по реке (ты); и другой, удлиняющий (уродец); тяжело голубое; но тихие. *Пропуски существительного и глагола*: поэтам голубое (довлеет?); и коричневыми астры (пустеют?); теряясь, хрустящие («существуют»?). *Пропуски глаголов*: спины, ощериваясь («существуют»?); быстро Беллерофонтом (представляется? оборачивается?); вдоль нас уродец (проносится?); веерами ветлы (стоят, виднеются?); глазами единодушие (наблюдаем, достигаем?); и не надо. *Пропуск более пространных частей текста*: щитом и на веки.

НАРУШЕНИЕ ПАДЕЖНОГО УПРАВЛЕНИЯ (6): медом пуст (по аналогии с «полон»); любятся не безвременьем (ЭЛ «не томясь безвременьем»?); оголубевшие плевой (= от плевы-света); теряясь вширь (ЭЛ «уходят вширь»?); плечо и пуговиц (или «в мелу и пуговиц»?). Неясно, образуют ли словосочетание слова «теряясь звездами». — 3 дополнительных сочетания, 2 обстоятельственных, 1 однородное.

НАРУШЕНИЕ ПРЕДЛОЖНОГО УПРАВЛЕНИЯ (13): щитом о пальцах (= перчатками с пальцами); долгие о грусти (= с грустью? от грусти?); голубые о холоде (= от холода); черным о поцелуях (= из-за поцелуев); правоверное о цвете (= одинаковое по цвету); правоверное <о> известковых лебедях (= и по белености??); желудеют по яблоням (= на яблонях); вникающий по льду (= вникающий в лед, скользящий по льду); и вдоль нас (= мимо нас); любятся к облакам (ЭЛ «а воспаряя душой к облакам»?); желудеют в пепел (= видны на пепельном фоне); залегшие в ряды (= рядами; с инверсией!); удлиняющий (нос) в прорубь (= направляющий в прорубь). — 1 определительное сочетание, 2 дополнительных (?), 10 обстоятельственных (?).

Всего, таким образом, учтено 101 словосочетание — все, кроме одного, двусловные. Почти половина всех словосочетаний, имеющих синтак-

сическую связь (т. е. кроме эллипсов) — определительные (40 из 86, т. е. 46,5%; для сравнения, у Пушкина в «Пиковой даме» — ок. 30%). Это прямое следствие уже отмеченного обилия прилагательных и причастий — описательного содержания «Людей в пейзаже». Другое, более интересное следствие того же — соотношение дополнительных и обстоятельственных синтаксических связей. В «Людях в пейзаже» оно равно 1:1,8 (для сравнения, в «Пиковой даме» — 1:0,8; в «Евгении Онегине» — 1:0,6). Иными словами, у Лившица глагол как бы замыкается в самом себе, действие его не обращено ни на прямые, ни на косвенные дополнения, а лишь парадирует на фоне обстоятельств. Это тоже грамматическое выражение описательного содержания «Людей в пейзаже».

Из 101 учтенного словосочетания только 25% — «правильные», тогда как 41% — семантически аномальны (метафоры и метонимии) и 34% — грамматически аномальны (эллипсы и нарушение управления). Разница с картиной, которую мы видели при учете отдельных слов, разительна: там аномальны были 4,5% слов, здесь — 75% словосочетаний. Очевидным образом, художественная деформация языка происходит именно на уровне словосочетаний. Заметим, что 41% семантических аномалий в тексте — это больше, чем 34% грамматических аномалий (особенно если учесть, что некоторые эллипсы — «и другой, удлиняющий нос» — легко восполняются по контексту); однако в глаза бросаются прежде всего именно грамматические аномалии. Это потому, что в традиционном языке художественной литературы грамматические аномалии отсутствовали начисто (и допускались разве что в дефективной речи отдельных персонажей), а здесь они вызывающе выдвинуты в самое начало текста: «Долгие о грусти...»

Обзор словосочетаний позволяет выделить слова, употребленные в несобственном значении: 21 метафора, 13 метонимий (не считая 5 спорных случаев) — метафор в 1,6 раз больше, чем метонимий. Для сравнения: у Пушкина в «К морю» метафор в 2 раза больше, в «Кавказском пленнике» — в 2,5 раза, в «Онегине» — в 4 раза; у Пастернака в «Сестре моей — жизни» — в 2,3 раза, у Маяковского в «Облаке в штанах» — в 4,4 раза, у Блока в «Снежной маске» — в 5,5 раз. Степень метонимичности стиля «Людей в пейзаже» неожиданно высока (выше, чем у Пастернака, которого Р. Якобсон считал образцом метонимического стиля); но так как объем нашего текста невелик, то полагаться на этот показатель нельзя.

39 слов в несобственном значении на 128 знаменательных слов всего текста «Людей в пейзаже» — это 30% семантической аномальности («тропеичности») текста. В стихотворных текстах Лившица этот показатель бывает и выше: в «Тепле» — 66% (23 из 35 знаменательных слов), в «Ночном вокзале» — 54% (28 из 52 знаменательных слов). Это действие закона компенсации: сравнительная легкость прозаической

формы возмещается затрудненностью стиля, но эта затрудненность достигается прежде всего экспериментами с аграмматизмом, так что забота о метафоризации и метонимизации текста отодвигается на второй план. Для сравнения: у Пушкина в «К морю» в несобственном значении употреблены 40% знаменательных слов, в «Вновь я посетил...» — 21%. Густота тропов в «Людях в пейзаже», таким образом, не выходит за пределы, знакомые классической поэзии; если, тем не менее, лившицевские «оливковые запятые», «оголубевшие спины» и «гиацинтофоры декабря» более озадачивают читателя, чем пушкинские «гробница славы», «оплаканный свободой» и «бродил я туманный», то это потому, что они менее традиционны, более окказиональны. Однако объективно оценить эту разницу между традиционностью и новаторством мы пока не можем: для этого нужен частотный словарь тропов по всей русской поэзии разных эпох, которого еще нет.

Грамматические аномалии в «Людях в пейзаже» очень разнородны: видимо, поэт шел к ним ощупью, без теоретического плана. Для эллипса «долгие ступаем» опорой могли быть опущения подлежащих-местоимений, вошедшие в моду благодаря переводам из Пшибышевского; для «тяжело голубое» — субстантивации прилагательных у Жуковского («печальное вздыхало»). В «полутораглазый по реке, будем сегодня...» возможен просто сдвиг синтаксического шва вместо предположительного «полутораглазый! по реке будем сегодня шептунами гилейских камышей». Глаголы пропускаются чаще, чем существительные (как это и обычно в русском языке), от этого получаются назывные предложения, осложненные различным образом: от легко восполнимых «веерами ветлы», «вдоль нас уродец» до резких «<вот перед нами> хрустящие, теряясь» и «<виднеются> спины, ощериваясь» (восполнения условны). Если допустить, что в эллипсе может пропускаться не одно, а несколько слов (как в «лайковым щитом <заслонись> — и <лунные лучи тебе лягут> на веки»), то к эллипсам можно свести и большинство случаев падежно-предложных нарушений: «пуст <наполненный когда-то> медом» и даже «все плечо в <лунном> мелу и <на нем необычен кажется вид> двух пуговиц» (восполнения условны!!). Когда-то романтические поэмы вроде «Гяура» или «Бахчисарайского фонтана» удивляли читателей тем, что вместо связного сюжета предлагали им отрывочные эпизоды, предоставляя восполнять загадочные промежутки собственным воображением. В «Людях в пейзаже» эта техника переносится из масштабов произведения в масштабы фразы, из повествования в синтаксис. Этим достигается эффект крайней сжатости, концентрированности поэтического текста, и на этом Лившиц неожиданно сходится с таким мало похожим своим соседом по футуризму, как Маяковский.

Грамматические аномалии, не сводимые к эллипсам, обнаруживают две семантические тенденции. Во-первых, это определительные и об-

стоятельственные значения, прежде всего — от самого многозначного предлога «о» (по образцу «конь о четырех ногах», «бок о бок», «не о хлебе едином живы»): «щитом о пальцах», «долгие о грусти», «голубые о холоде», с усиливающимся причинным значением; то же причинное значение и при творительном падеже, «оголубевшие лунной плевой» (от прозрачного света). Во-вторых, это пространственные значения: «желудеют по яблоням» (а не «на яблонях»), видны при движении взгляда по яблоням; «желудеют в пепел (оливковых запятых)», уходя в пепельную даль; «вникающий по льду», при движении «вдоль нас»; «любятся к облакам»; «залегшие в ряды». Это тоже вписывается в описательный стиль «Людей в пейзаже», где картинное пространство представлено шире и богаче, чем внекартинное время.

Произведение

Обследовав таким образом значение каждого словосочетания, мы можем попытаться свести их в расшифровку общего значения текста — как бы предложить перевод его с метафорического и аграмматического языка на обычный, с футуристического «языка будущего» — на современный. Представим этот перевод так, как в прошлом веке делали французские гимназические подстрочники: в левом столбце — «оригинал» Лившица (с небольшими перестановками для удобства перевода), в правом, строка против строки, — парафраз; если одно слово «оригинала» переводится несколькими, они соединяются черточками, если для ясности добавляются вставочные слова, они берутся в угловые скобки. Слова и части слов «оригинала», сохраненные в парафразе без изменений, выделены шрифтом.

1.1.	*Долгие о грусти* *ступаем стрелой.*	Высокие и-*грустные* Мы-идем прямо-и-быстро.
1.2.	*По яблоням* *канаусовым* *в пепел* *оливковых запятых* *желудеют* *узкие совы.*	<Вокруг> — *яблони*, видом-как-шелк, и-на-них среди-печальних *оливковых* листьев <сидят> как-*желуди*-на-дубах, *узкие совы.*
1.3	*Осьмигранник пуст* *медом, черным* *об опочивших поцелуях,* *и астры* *газетные — коричневыми.*	<Чувство такое, как будто> в-сотах не-стало горького *меда* минувшей любви, а цветы потемнели, иссохли-стали-пошлыми.
1.4.	*Но тихие.*	*Тихо.*
1.5.	*Ах, милый,* поэт *здесь любятся*	*Ах, милый поэт,* в-этом-мире *любовь*

	не безвременьем, *а к развеянным облакам.*	*не* тает-во-*времени,* *а развеивается* в пространстве.
1.6.	*Это правда:* *я уже сказал.*	*Это правда:* *я уже* <об этом> говорил.
1.7.	*И еще более* *долгие,* *опепеленные былым* *гиацинтофоры* *декабря.*	И <от этого> *еще больше* вытянувшись грустные-от-прощания с-прошлым, <мы идем дальше, как> летние-празднователи, <запоздалые> среди-зимы.
2.1.	*Уже хрустящие,* *изогнувшись павлиньими* *по-елочному звездами,* *теряясь в ширь.*	Вот-*уже хрустящие* <...распускаются, как> *изогнутые павлиньи* <хвосты> *в-елочных звездах,* *и-теряются* в пространстве.
2.2.	*Залегшие —* *в ряды! в ряды! в ряды! —* *по-иному бледные спины,* *умерщвленным виноградом* *ощериваясь.*	*Пролегли* *рядами* <полосы виноградников <?>, как> странно *бледные спины,* *винограда* <на них> нет, <это кажется> злой-насмешкой.
2.3.	*Голубое* *поэтам* *и не провинциальным.*	<Всюду> *голубой* <свет, столь любимый> *поэтами,* даже с хорошим-вкусом.
2.4.	*Все плечо в мелу* *и двух пуговиц.*	<От него> *все плечо* <как> *в мелу,* и <видны> *две пуговицы.*
2.6.	*Ну, смотри:*	*Ну, посмотри*
2.5.	*лайковым щитом* *и на веки,* *и о тонких и легких пальцах* *на клавиши —*	из-под-*лайковой* перчатки, и <лунные лучи лягут тебе> *на веки,* <как> *тонкие и легкие пальцы* *на клавиши.* < И ты увидишь>
2.6.	*голубые о холоде стога и* *лунной плевой* *оголубевшие тополя —* *спинами! спинами! спинами!*	*голубые* от *холода стога и* от прозрачного *лунного* <света> *поголубевшие тополя,* *спинами* <повернувшиеся к тебе>.
2.7.	*Я не знал: тяжело* *на клавишах век* *голубое.*	*Я не знал: тяжек* глазам <такой> *голубой*-лунный-свет.
3.1.	*Глазами, заплеванными* *морем собственных хижин —* *верблюжьим,* *и даже (о) известковых* *лебедях —* *правоверное о цвете* *единодушие*	Бросается в-*глаза* мутное множество *хижин,* <сливающихся> в *верблюжье*-стадо белеными *стенами* <или в> *лебединую*-стаю, <или в> *море,* — <множество>, выдержанным *цветом* *единое*

	моря, стен *и глаз.*	для *глаз.*
3.4.	*И овальными веерами* *по мутно-серебряному ветлы,* *и вдоль нас* *короткий усердный уродец,* *пиками вникающий* *по льду,* *и другой* *удлиняющий нос* *в бесплодную прорубь.*	*Овальными веерами* <вырисовываются> на *мутно-серебряном*-фоне *ветлы,* *и вдоль нас* <проносится> *уродливый коротышка*-<лыжник>, с-силой вонзающий палки *в лед* <реки>, и <остается позади нас> *другой*, вперяющийся *в бесплодную прорубь.*
	О гимназический орнамент!	<Овальные веера ветел напоминают пальметы> классического *орнамента*;
3.2.	*Зимующий рыбак* *слишком быстро* *Беллерофонтом.*	<поэтому и> *рыбак* на-льду *быстро* <представляется> *Беллерофонтом.* <Но это> *слишком*;
3.3.	*И не надо.*	*и не надо* <этого>.
3.5.	*Полутораглазый* *по реке,* *будем сегодня* *шептунами* *гилейских камышей.*	*Полутораглазый* <мой товарищ по прогулке> *по* <зимней> *реке,* *будем сегодня* носителями-*шепота* <не эллинских, а> варварских *камышей.*

Убедителен ли этот перевод, может решать каждый читатель. Одно слово (определяемое к «хрустящими») мы так и не решаемся восстановить. Некоторые сомнения и альтернативы к пониманию отдельных мест указаны выше, в обзоре словосочетаний. Однако построить по ним цельный альтернативный перевод нам не удалось; когда кому-нибудь это удастся, будет интересно выработать критерии предпочтения того и другого.

При такой реконструкции содержание произведения даже становится доступно пересказу. Установка на восприятие текста как описания картины задана заглавием «Люди в пейзаже» и посвящением художнице А. Экстер. (Напрашивается предположение, что произведение навеяно какой-то конкретной картиной или, скорее, «инвариантом» картин этой художницы, но чтобы судить об этом, у нас нет материалов. В. Марков предполагает здесь в подтексте картину Ф. Леже «Nus dans le paysage» [Markov 1968, 48].) Люди идут через пейзаж — по-видимому местный, степной, близ той бурлюковской Чернянки, где писалось произведение Лившица. Первая часть — герои шагают под придорожными деревьями; вторая — перед ними пейзаж осенний, поля под холодом, но без снега, стога и тополя на дальнем плане; третья — перед ними пейзаж зимний, река подо льдом, с рыбаком у проруби и лыжником. Во второй части — ночь и луна, в двух других время суток

не отмечено. Первая часть эмоционально окрашена (грусть, опочившие поцелуи, пепел былого). Третья часть, наоборот, декорирована внеэмоциональными, «вечными» классическими образами: греческий орнамент, стремительный Беллерофонт (наездник Пегаса), пики вместо лыжных палок, и концовка с намеком на миф о Мидасе: там камыш разносил шелестом вверенную ему людскую тайну, здесь поэты, как камыши, разносят тайну природы. Стихотворение движется от грустной взволнованности в начале к успокоенной стабильности в конце. Для Лившица, автора «Флейты Марсия», Марсий и Мидас, варварские оппоненты эллинских богов, несомненно ассоциировались; предпоследнее слово нашего текста, называя Гилею, точно отмечает место «полутораглазого» футуризма между Востоком и Западом.

По этому фону лирического сюжета располагается стилистический орнамент, цель которого — осложнить, остранить восприятие. Густота его различна. В первой части стихотворения семантические и грамматические аномалии приходятся соответственно на 25+25% слов, во второй на 42+25% слов, в третьей на 41+24% слов: первая часть как бы служит облегченным приступом к двум главным, «пейзажным». В первой части стилистическая кульминация — фраза «Черным об опочивших поцелуях...» (55+33% аномалий), за нею — оттеняющий спад; во второй части кульминация — начальная фраза «Уже изогнувшись...» (38+50% аномалий), оттеняющий спад — в середине, «Поэтам...» и «Все плечо...»; в третьей части кульминация — начальная фраза «Глазами, заплеванными...» (71+14% аномалий), оттеняющий спад — в концовке. Из парафраза видно, что только во фразе «Глазами, заплеванными...» перевод «строчка против строчки» становится невозможным: «оригинал» рассыпается уже не на словосочетания, а на отдельные слова (может быть, даже на семы): семантические частицы, из которых выкладывается мозаика общего смысла, становятся предельно мелкими. Вероятно, не случайно эта кульминация формального напряжения совпадает с выходом из описания в «метаописание»: фраза говорит не о картине, а о ее восприятии, о «единодушии моря, стен и глаз».

Такова содержательная и стилистическая композиция произведения Лившица.

Поэтика

В воспоминаниях Бенедикт Лившиц настаивает, что главным в его эксперименте было перенесение живописных приемов деформации объекта на словесный материал. Самым общим названием для таких приемов было слово «сдвиг». Сами футуристы пользовались им беспорядочно и очень расширительно, поэтому позволим себе привести нарочито упрощенное описание этого понятия из своеобразного академического памфлета — иронической книжки А. Шемшурина «Футуризм в

стихах В. Брюсова» [Шемшурин 1913, 3—11]. Автор тонко (и справедливо) упрекает Брюсова за то, что он сам начал расшатывать привычные нормы поэтических словосочетаний, а теперь вменяет то же самое в вину футуристам.

Автор различает четыре усложняющиеся вида сдвига в «новейшей» живописи. (1) Когда на картине «предметы... как бы сдвинулись со своих мест, но, не смогши совсем уйти с картины, остановились там, где пришлось... <и> кажутся наехавшими друг на друга». (2) «Когда предмет или фигура разрываются на части»: как если бы художник сначала написал человека за столом правильно, в академической манере, «но потом... написанная фигура, желая подшутить над ним, взяла да и передвинулась: одна часть ее очутилась под столом, а другая на столе». (3) «Когда все предметы, все линии, образующие предметы на картине, окажутся сдвинутыми и перепутавшимися: горлышко бутылки будет на полу около сапога, донышко — на столе, буквы уйдут с вывески и расползутся по всей картине, человеческая голова окажется в одном углу картины, ноги — в другом, руки — в третьем и т. д.» (4) Когда на картине представлены «только части элементов, полученных от сдвига»: если мы соберем эти части «для образования ими соответствующих предметов», то полной картины не получится, «потому что недостающее не было изображено художником».

После этого А. Шемшурин предлагает аналоги этих сдвигов на словесном материале из практики футуристов: (а) сдвиги букв — набор разными шрифтами и неровными строчками, <как у В. Каменского>; (б) сдвиги частей слов — как когда Маяковский печатает в 4 строки: «Пестр как фо/рель — сы/н/безузорной пашни»; (в) сдвиги морфем — как когда Хлебников строит слова «мороватень», «снежоги», «умнязь», «неголи»; (г) сдвиги слов — как когда Б. Лившиц пишет «черным об опочивших поцелуях медом пуст [в]осьмигранник и коричневыми газетные астры», «уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие вширь»: пример, аналогичный живописному сдвигу четвертого рода — там опускаются части фигур, здесь опускаются сказуемые.

Реконструкция связного текста из таких сдвинутых обломков возможна, но всегда гадательна. «Так, предположим, что кто-нибудь считал бы первый пример... выражением желания, чтобы *восьмигранник стал черным*, а *астры коричневыми вследствие поцелуев, похожих по сладости на мед*. Подобный смысл получается, главным образом, от глагола *стал*. Но вместо *стал* можно сказать: *выглядел, выкрасился* и т. п. Каждая замена даст нам совершенно иной смысл фразы». Если же восполнять таким образом не только опущенные сказуемые, но и опущенные подлежащие, то вариантов смысла становится еще больше: например, «Пусть кто-нибудь (прохожий, соперник или что-нибудь в этом роде) увидит восьмигранник черным и т. д.». Далее А. Шемшурин

утверждает, что такая полисемия возникает даже в гораздо более простых строчках футуристов; и далее — что она встречается на каждом шагу в стихах самого Брюсова, что и требовалось доказать. (С такой же легкостью можно было бы продемонстрировать ее и у Пушкина, но от этого Шемшурин воздерживается.) Чего больше в огромной подборке примеров у Шемшурина — тонкости научного ума или нарочитой художественной бесчувственности, — трудно сказать, но для изучения особенностей семантики стиха, даже самого классического (особенностей привычных и поэтому ускользающих от сознания), собранный им материал драгоценен.

Что имеет в виду А. Шемшурин, описывая произведения «новейшей живописи», построенные на сдвигах, понятно без труда. Это картины раннего, аналитического кубизма: когда из натюрморта выхватываются, например, гриф скрипки, горлышко бутылки, бок стакана, край стола и угол газеты с буквами, продуманно разбрасываются по холсту, а промежутки между ними заполняются орнаментальными линиями и плоскостями, перекликающимися с ключевыми предметными фрагментами. При этом угол зрения на изображенные куски предметов свободно меняется; классический пример во множестве портретов Брака и Пикассо — совмещение фаса и профиля, когда овал лица дается в фас, а посредине его чертится профиль.

Здесь и начинаются аналогии между средствами живописи и средствами словесности. Выбор исходных предметов у кубистов аналогичен *метафорам* и *метонимиям* поэтического языка (наивно думать, что бутылки, гитары и пр. лишь нейтральный материал для аналитических экспериментов: конечно, это метонимии богемного быта, романтически декларируемого как высшая жизненная ценность). Фрагментарность исходных предметов аналогична *эллиптичности* поэтического стиля вообще и лившицевского в частности. (Заметим осторожность Лившица: если бы он, по образцу кубистов, вставил, например, между фразой об узких совах и фразой о восьмиграннике орнаментальную промежуточную фразу о чем угодно — или даже заумную, — синтаксически параллельную этим двум, то разгадка его поэтического ребуса была бы гораздо трудней.) Самое же необычное, множественность углов зрения на один и тот же изображаемый предмет, вполне аналогично *аграмматизму* лившицевских словосочетаний. И здесь следует назвать, наконец, тот старый термин, который точнее всего определяет эту новую поэтику: *анаколуф*.

Анаколуфом (греч. «непоследовательность») в классической теории тропов и фигур называется синтаксическая конструкция, начало которой строится по одной модели, а конец по другой, с заметным или незаметным переломом посредине. Вот примеры из расхожих словарей по стилистике (Вильперта, Преминджера, Морье): «Es geschieht oft, dass, je freundlicher Mann ist, / nur Undank wird einem zuteil». «Rather proclaim it,

Westmoreland, to my host, That he which hath no stomach to this fight, / Let him depart». «En attendant de vos nouvelles, / agréez, Mademoiselle, mes très respectueux hommages». Ср. по-русски: «В моих стихах находишь ты, что в них торжественности много и слишком мало простоты» (А. К. Толстой: вместо «...находишь ты много торжественности»); «Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит» (А. Блок: вместо «...давно не умеет»); «Нева всю ночь рвалася к морю против бури, не одолев их буйной дури» (А. Пушкин: вместо «...не одолев ее буйной дури» подставлено «не одолев буйной дури бурных волн»). Вне художественной литературы: «Приказываю дать Каткову первое предостережение за эту статью и вообще за все последнее направление, чтобы угомонить его безумие и что всему есть мера» (резолюция Александра III, по воспоминаниям Е. Феоктистова); «Не разрешается пребывание в комнате без разрешения коменданта в свое отсутствие посторонних лиц, а также давать посторонним лицам ключи от комнаты» (надпись в гостинице). В разговорной речи (по изд. «Русская разговорная речь» под ред. Е. А. Земской, М., 1973, 1981): «А что это за фильм я прочитал будет?», «Я в больницу зуб болит еду», «Выключи ничего интересного радио». В этих последних примерах ясно видно, как анаколуфы рождаются из эллипсов, — мы видели это и у Лившица.

Разумеется, анаколуфы использовались и традиционной поэзией — но не как основа авторского стиля, а как орнамент, характеризующий этос или патос говорящего. Когда путающимися фразами говорят мужики у Н. Успенского, это лишь характеризует убогую примитивность их сознания; когда Маяковский пишет «Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: пейте какао Ван-Гутена», это лишь характеризует возбужденное, экзальтированное состояние лирического героя. Систематическое, стремящееся сложиться в нейтральный речевой фон, употребление аграмматических анаколуфов — новация Б. Лившица.

Психологическая основа анаколуфа очевидна. Когда фраза начинается сильным напором, то к концу ее этот напор слабеет; и если смысловой центр фразы находится именно в конце, то его приходится подчеркивать новым, дополнительным напором, не зависящим от первого. Это находит выражение в языковых формах. Правильная фраза «В моих стихах находишь ты много торжественности и мало простоты» оставляет ключевые понятия «торжественности» и «простоты» на скромном положении второстепенных членов предложения; когда автор на ходу перестраивает ее «...находишь ты, что в них торжественности много...», то они сразу выдвигаются на роль подлежащих, хоть и в придаточном предложении. Правильная фраза «Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не умеет» начинается эмфатическим повтором смыслового глагола, а кончается вялым вспомогательным; поэтому автор на ходу забывает ее броское начало и кончает ее так, как будто она начиналась просто «так никто из вас давно не любит». (В синтакси-

ческом подтексте здесь эллиптическая конструкция типа «знать не знает», «делать не делает».) Если подходить к языку с понятиями литературы, то можно сказать, что анаколуф — это фигура, близкая барокко с его принципом максимума выразительности в каждый данный момент и чуждая классицизму с его размеренным распределением усилений и ослаблений напряжения по структуре произведения. Если же подходить к языку с понятиями живописи, то обращение к анаколуфу вполне аналогично потребности художника одновременно врезать в сознание зрителя и фас и профиль изображаемого лица. (Так, в анаколуфе «вникающий по льду» контаминированы словосочетания «вникающий в лед» и «скользящий по льду» с двумя направлениями движения, сперва вертикальным, потом горизонтальным.)

В пределе анаколуфы такого рода тяготеют к бессвязной россыпи изолированных слов (обычно без знаков препинания), которые читатель при желании сам связывает в произвольные структуры. Такой предел был достигнут очень быстро и у Крученых, и — порой — у Бурлюка, но для Лившица он был неприемлем: ему нужна была не ликвидация, а максимальная ощутимость синтаксиса. В классической литературе пространство анаколуфа — длинное предложение (период с несогласованными протасисом и аподосисом); у Лившица оно сжимается до словосочетания; но никогда не съеживается в слово. Он не доверяет произволу читателя, который по настроению может вложить в любое слово любой смысл, — он старается дать каждому слову синтаксическую подсветку, указывающую, что автор придает ему особую важность, и пусть читатель догадывается какую. Как кажется, Лившицу важен сам факт грамматической аномалии, а не ее конкретная форма: если мы подставим в его текст условные варианты «долгие за грустью», «долгие по грусти», «черным для опочивших поцелуев медом», «здесь любятся не безвременью, а развеянных облаков», «все плечо в мелу и двум пуговицам», «...и двумя пуговицами» и пр., то вряд ли смысл и выразительность текста хоть сколько-нибудь изменятся. Как словесная заумь заставляет читателя не забывать о семантике отдельных слов, а наоборот, сосредоточиваться на ее угадывании (хотя бы до определенного психологического порога), так «словосочетательная заумь» — распатанные синтаксические связи — заставляют читателя острее ощущать связность композиционного целого. А Лившиц ею дорожил: мы помним выверенные риторические конструкции «Болотной медузы» и помним (по «Полутораглазому стрельцу») его мечту о живописном grand art'е футуризма, за которую его поднимали на смех братья Бурлюки.

Grand art русского футуризма не состоялся — вдохновенная порывистость ценилась здесь больше, чем кропотливая точность словесного пуссенства. Синтаксические эксперименты Бенедикта Лившица с его поэтикой анаколуфа остались не востребованы современниками; он понял это и не включил «Людей в пейзаже» в свой итоговый сборник

1927 г. «Кротонский полдень». Даже составители образцового посмертного однотомника 1989 г. поместили «Людей в пейзаже» лишь в незаметное приложение, да и то с неохотой. Это произведение продолжает ждать очередного поворота художественной моды — или случайного внимания всеядных языковедов.

P. S. ***Эта статья — как и статья о пьесе Хлебникова «Боги» — самое связное в этой книге описание процесса интерпретации, разгадки текста, как ребуса. Здесь речь идет о тексте, написанном на «чужом языке» в почти буквальном смысле слова; но и когда мы имеем дело с текстом Пушкина или Горация, по видимости ясным, не следует забывать, что перед нами всегда чужой культурный язык, который мы обязаны прежде изучить, чем притязать на понимание. Как «Люди в пейзаже» вписываются в общую картину творчества Б. Лившица, рассказано в нашей статье «Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой» («Избранные статьи». М., 1995). См. также*** *Lanne J. C. Benedikt Livchic, poète hyléen. «Cahiers du Monde russe et sovietique», v. 30, 1989, p. 107—117;* ***Козовой В. Слово и голос: о поэзии Бенедикта Лившица. Там же,*** *p. 119—136; Vroon R. The citadel of the revolutionary word: Notes on the poetics of Benedikt Livshic. — «Russian Literature», v. 27, 1990, p. 533—556* ***(по этой работе цитируется статья Лившица 1919 г.).***

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЦИКЛ Б. ЛИВШИЦА
Поэтика загадки

Предметом нижеследующего разбора является цикл стихотворений Бенедикта Лившица, посвященных петербургским памятникам и нарочито просто озаглавленных, как в путеводителе: «Исаакиевский собор», «Казанский собор», «Решетка Казанского собора», «Александринский театр», «Марсово поле», «Летний сад», «Дождь в Летнем саду», «Адмиралтейство» (2 стихотворения), «Дворцовая площадь». Тексты их приводятся ниже, в приложении. Всего, таким образом, отобралось 10 стихотворений, написанных 4-стопным ямбом и датированных 1914—1918 гг. Они составляют ядро книги стихов о Петербурге, которая отдельно так и не вышла; маленькая часть ее была издана под заглавием «Из топи блат» в Киеве в 1922 г., а почти полностью (25 стихотворений) она появилась в составе итогового однотомника Б. Лившица «Кротонский полдень» [Лившиц 1928] как раздел под заглавием «Болотная Медуза».

Общая концепция Петербурга у Лившица образуется из наложения друг на друга двух хорошо известных петербургских мифов: во-первых, культура против стихии, гранит против Невы и болота — пушкинская традиция, идущая от «Медного всадника»; во-вторых, Запад против Востока, рациональный порядок против органического хаоса, — послепушкинская традиция, идущая от западников и славянофилов. Налагаясь, это давало картину: бунт стихии и бунт русской Азии — одно, и уравновешен, гармонизован культурой он может быть, только если культура эта питается рациональностью Запада, без Запада же она превращается в праздный гнет и обречена. Для Лившица эта тема была внутренне важной, бунт стихии против культуры дал заглавие еще первому его сборнику, «Флейте Марсия»; сам он был поэтом западной культуры, переводчиком и стилизатором французских символистов (и потом авангардистов) и в то же время примыкал к футуристам, причем в футуризме пленялся (по собственным ретроспективным признаниям) именно русско-азиатским примитивом. Свою роль, так сказать, культурного полпреда бескультурного бурлюковского футуризма он выразительно рисует в известных своих мемуарах «Полутораглазый стрелец» [Лившиц 1989].

Повторяющийся образ для обозначения побежденной и бунтующей стихии у Лившица — Медуза (как бесформенное животное и как мифологическое чудовище), повторяющийся образ для обездушенного Петербурга — Вдовство (Петр как бы повенчал Россию с Европою, а теперь этому браку пришел конец; намеком здесь присутствуют, конеч-

но, и пушкинская «порфироносная вдова», и мысль о гибели Запада). В воспоминаниях об этом говорится так (IX, 1): «В то лето <1914 г.> мне впервые открылся Петербург не только в аспекте его едва ли не единственных в мире архитектурных ансамблей, не столько даже в его сущности „болотной медузы“, то есть стихии, все еще не смирившейся перед волей человека и на каждом шагу протестующей против гениальной ошибки Петра. Открылся он мне в своей отрешенности от моря, в своем неполном господстве над Балтикой, которое я тогда воспринимал как лейтмотив „вдовства“, проходящий через весь петербургский период русской истории». (Тема отрешенности от моря, может быть, подсказана «Равенной» Блока.) Но в самом сборнике эта концепция реконструируется преимущественно по частям; в более или менее связном виде она заявлена один только раз, в заключительном стихотворении цикла, под заглавием «Пророчество» (1918, фиктивная дата — 1915). Стихотворение интересно также своим построением: это один непрерывный риторический период на 16 строк, со всходом и сходом:

Когда тебя петлей смертельной
Рубеж последний захлестнет,
И речью нечленораздельной
Своих первоначальных вод

Ты воззовешь, в бреду жестоком
Лишь мудрость детства восприяв,
Что невозможно быть востоком,
Навеки запад потеряв, —

Тебе ответят рев звериный,
Шуршанье трав и камней рык,
И обретут уста единый
России подлинный язык,

Что дивным встретится испугом,
Как весть о новобытии,
И там, где над проклятым Бугом
Свистят осинники твои.

Вообще же петербургская тема у Лившица вписывается в общее для того времени увлечение тем, что В. Пяст называл «курбатовской петербургологией». Как известно, книга В. Курбатова «Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы» [Курбатов 1913] вышла в том самом году, когда Лившиц начал работу над своим циклом. Для некоторых стихотворений почти все ключевые слова находятся уже у Курбатова. Сравним, например, о Казанском соборе: «стены и наружные колонны сложены из пудожского камня, т. е. известняка, по цвету и свойствам напоминающего

римский травертин...» (с. 174—175); о решетке Казанского собора с ее «расточительной пышностью извивов» (с. 183); об Адмиралтействе: «Низ состоит из колоссального каменного куба без окон. На глади стены выдаются... два гения с флагами над аркою... Наличник арки упирается на русты нижнего этажа. По бокам... изумительные фигуры нимф, поддерживающих земной шар... На четырех углах аттика... фигуры воинов... Едва ли за всю историю искусства можно найти что-нибудь равное по красоте силуэтам воинов на фоне темной петербургской лазури... Захаров решал труднейшую задачу соединить в органическое целое элементы, ничем между собой не связанные. Куб, арка под ним... рельефы, внедренные в широкую гладь стены» и т. д. (с. 308—310; у Лившица вместо лазури — закат, но это потому, что закатный фон лейтмотивом проходит по всему сборнику, означая, по-видимому, и Запад и смерть).

Однако гораздо интереснее не вопрос об источниках, а вопрос об организации мотивов, извлеченных из источников. Вот здесь и приходится говорить о поэтике загадки. Каждое из наших стихотворений представляет собой текст, в котором заглавие — разгадка, название предмета, а под ним — загадка, перифрастически зашифрованное описание предмета, точь-в-точь как в сборнике Садовникова. Шифровка очень густая: если снять заглавия, то угадать описываемый объект подчас нелегко. Вот в этой шифровке и обнаруживаются некоторые повторяющиеся приемы, интересные для рассмотрения.

Подспорьем при таком разборе может служить то описание, которое дает своему рабочему процессу сам Лившиц в «Полутораглазом стрельце» (I,8) на материале более раннего стихотворения «Тепло», 1911 г.: описание, превосходное по трезвости и напоминающее известный автокомментарий к «Ворону» у Э. По. «Тепло» и смежные стихи, написанные во время тесного общения с Бурлюками, были попыткой осознанного перенесения опыта кубистической живописи с ее техникой выхватывания, перераспределения и уравновешивающего варьирования элементов — в словесное искусство. Стихотворение «Тепло» тоже выглядит как загадка, но без разгадки в заглавии. Разгадка в том, что это — описание воображаемой картины.

Вот текст «Тепла»:

Вскрывай ореховый живот, Медлительный палач бушмена: До смерти не растает пена Твоих старушечьих забот. / Из вечно-желтой стороны Еще не додано объятий — Благослови пяту дитяти, Как парус, падающий в сны. / И, мирно простираясь ниц, Не знай, что за листами канув, Павлиний хвост в ночи курганов Сверлит отверстия глазниц.

Комментарий:

«В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран... Все это надо было „сдвинуть" метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных соотношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, „чтобы не узнали", был для меня в ту пору грозным предостережением. Как „сдвинуть" картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка — „аберрация первой степени", по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — „аберрация второй степени". Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта. — Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных: вводя, скажем, в окно образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким образом удержать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало сделать ее коррелятом первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики».

К этому самоописанию нужно сделать две оговорки. Во-первых, можно думать, что между Сциллой армянина и Харибдой символизма нет такой уж полярной противоположности. Перед нами зашифрованная речь, т. е. такая, в которой читателю предлагается по названному догадаться о чем-то неназванном. Этим неназванным может быть, с одной стороны, перифрастически описываемый предмет, с другой стороны, та область, из которой заимствуются средства перифразы. Когда перед нами русская загадка про солнце (Сад., 1890): «Стоит дуб-стародуб, на том дубе-стародубе сидит птица-веретеница, никто ее не поймает» и т. д., то фольклорист с легкостью прочитывает здесь отражение мифа о мировом древе, — здесь он подходит к тексту как к «маллармистской символике», цель которой — взывание к неназываемому. А рядовой читатель, который ищет здесь только прямое значение загадки, «солнце», а обозначено ли оно через птицу или через девицу, ему все равно, подходит к тексту, как к «армянскому анекдоту», где цель у птицы и девицы одна — «чтобы не узнали». И оба правы. При этом у читателя «Тепла», которому при взгляде на непонятный текст, естественно, хочется прежде всего понять, о чем идет речь, внимание пре-

имущественно будет, по-видимому, направлено на предмет, как в армянском анекдоте; а у читателя петербургского цикла, которому в заглавии заранее сообщено, о каком предмете будет идти речь, преимущественно на систему символов, как у Малларме.

Во-вторых, из этого примера не совсем ясна разница между понятиями «аберрация первой степени», как «медлительный палач бушмена» = экономка у комода и «аберрация второй степени», как «павлиний хвост» = снежный вихрь за окном. (Об «аналогиях второго порядка» в идеальной поэзии говорит Маринетти в «Полутораглазом стрельце», но это мало что поясняет.) Может быть, имелся в виду пропуск метафорического звена: «павлиний хвост = диск = вихрь», но тогда это не очень наглядный образец. Представить себе метафорический ряд, постепенно усложняемый по этому признаку, вполне можно, это будет похоже на ряд усложняющихся кеннингов, от двухчленного до сверхмногочленного. Но в нашем петербургском цикле, как кажется, этот прием не употребляется. Здесь вернее различать в тексте другие четыре уровня: 1) реальный, 2) перифрастический, 3) ассоциативный, 4) связочный.

Реальный план — это имена, точно указывающие на место и время существования предмета. Обязательным указанием такого рода является лишь заглавие, остальные факультативны и могут отсутствовать: так, в «Решетке Казанского собора» нет ни одного намека ни на Петербург, ни на собор, ни на зодчего (кроме разве слова «барокко»). Прямо повторено заглавие в тексте в «Адмиралтействе—1», «Летнем саде», «Александринском театре». В остальных упоминаются косвенные признаки: Петр, Балтика, Нева, князь Суворов, Штаб, столп, игла, Монферран. Все они как бы подпирают заглавие: если их изъять из текста, то загадка станет почти неразгадываемой. Изредка эти собственные имена дополнительно подшифровываются: Монферран = Франция = Париж = Лютеция, отсюда «чудо лютецийских роз» и в параллель к нему «тевтонский конюх» (статуи на германском посольстве на Исаакиевской площади); видимо, такого же рода «Венуша» в «Летнем саде» (пеннорожденная Венера или Венеция?). Чаще же они просто притушевываются: вместо «Воронихин» или «Захаров» говорится «зодчий», вместо «Нева» — «река», вместо «Летний сад» — «сад левобережный»; или же стихотворение просто насыщается архитектурными терминами (больше всего — «Адмиралтейство—2» с «рустами», «наличником» и «аттиком», на грани метафоризации стоят «крыла», то ли здания, то ли птицы; Г. В. Вилинбахов указал нам, что слова «штандартами пригвождены» — реалия: на куполах боковых павильонов Адмиралтейства были подняты адмиралтейские флаги). При всей неопределенности это все же ведет мысль читателя в нужном архитектурном и петербургологическом направлении. Чаще всего реальный план дает два простейших мотива: здание и зодчий. Даже для таких тем, как «Летний сад» и «Марсово

поле», дан мотив «создателя»: «глас Петра» и «Не прозорливец окаймил...»; а в «Казанском соборе» создатель двоится на зодчего и заказчика храма («своенравца римский сон»).

Перифрастический план — это уже противоположное направление, метафоризация, увод не к действительности, а от действительности. Здесь для каждого стихотворения автор старается найти один организующий метафорический образ. В «Исаакиевском соборе» это цветок в чаше, в «Казанском соборе» — итальянский прообраз, в «Дворцовой площади» — красная карусель (как известно, в 1910-е годы и дворец и Штаб были однообразно выкрашены в красно-кирпичный цвет — «лежалой говядины», по собственному выражению Лившица), в «Адмиралтействе—1» — птица с птенцами, в «Адмиралтействе—2» — геометрическая композиция (ср. уже у Курбатова, с. 308: «кубы, четырехгранные и трехгранные призмы, из которых сложено адмиралтейское здание...»), в «Дожде...» — склеп (с анаграммой «плеск»), в «Решетке...» — виноградник и змий, в «Александринском театре» — ковчег. Степень организованности разных мотивов вокруг этого одного центрального различна. Больше всего она, пожалуй, в «Адмиралтействе—1», где Адмиралтейство — птица, а корабли — птенцы и перебивающих образов нет; в «Исаакиевском соборе» тема «цветок» (семена, бутон, стебли, розы, садовник) перебивается темой «сосуд» (потир, мирро, златолей); в «Дворцовой площади» тема «красного» раздваивается на «кровь» и «огонь» (с черными протуберанцами — статуями Зимнего дворца). Примечательно, что перифраза почти всюду держится на метафоре (описывается памятник как таковой), а не на метонимии (не на том, что с этим памятником связано). Исключений два: «Марсово поле», где описывается, по-видимому, павловский парад с суворовским петушиным криком (с анаграммой «суровый-Суворов») и «Александринский театр», где стихотворение начато как бы про архитектуру, а продолжается про поэзию и перелом отмечен строчкой точек. (Заметим любопытную возможность читательского перетолкования: о Марсовом поле сказано «твое, река народных сил, уже торжественное устье», об армии, предназначенной на смерть, — дата «1914», до или после июля, неизвестно, — а теперь, после 1917 г., трудно не представлять при этом могил жертв февральской революции.)

Этот перифрастический план и есть основная форма шифровки объекта. («Речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется необычными словами... из метафор при этом получается загадка — ... в загадке сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное: сочетанием обычных слов этого сделать нельзя, сочетанием же метафор можно» — *Аристотель*, «Поэтика», 1558а, 21—30). Простейший прием здесь, в котором, собственно, даже метафоризация отсутствует, — это опускание звена, когда элемен-

ты архитектурного декора описываются сами по себе, без упоминания, что это архитектурный декор. Так сделаны стихи о Летнем саде: «в связке ликторской секира утоплена по острие», «сестры все свирепей вопят с Персеевых щитов» — это украшения на ограде, но ограда, конечно, не названа. По-видимому, Лившиц остерегался злоупотреблять таким приемом, чтобы не сделать из картины «шарады, разгадываемой по частям», но избежать этого совсем было невозможно. Да и вообще расшифровка таких энигматических композиций, как кажется, совершается читателем все-таки по-шарадному, по частям: отождествляются с чертами объекта сперва наиболее прозрачные метафоры, по ним намечается структура целого, по ней восстанавливаются элементы неясные и сомнительные.

Ассоциативный план уводит от предмета еще дальше — к концепции. Если перифрастический план обеспечивал цельность отдельного стихотворения, то ассоциативный план обеспечивает цельность всего цикла — его подчинение идее борьбы стихии и культуры. Востока и Запада. Отсюда ряд образов, непосредственно к описанию предмета не относящихся. Прямее всего тема бунта стихии дана в стихах о Летнем саде: «в нерасторжимых ропщет узах душа, не волящая уз», «мятежным временем медуз». Тема покорения стихии — в концовке «Адмиралтейства—2»: «иглы арктическая цель» (впрочем, реминисценция из Зенкевича и через него из Тютчева позволяет понимать это место и в противоположном смысле, как подчинение стихиям). Стихия как творчество — в «Александринском театре»: «и в черном сердце — вдохновенье и рост мятущейся реки и страшное прикосновенье прозрачной музиной руки» (с дополнительной реминисценцией в конце из Блока, «...и ни один сустав не сдавлен сверкнувших колец чешуи», переводящей ассоциации на всю многозначность петровского змея). Стихия как барокко и упорядочивающая культура как классицизм — в «Решетке...», где «суемудрого барокко увертливый не встанет змий» после «циркуля последнего взмаха». Тема вдовства и страдания в разлуке с Западом — в «Дворцовой площади», где должны «извергнутые чужестранцы бежать от пламени дворца», «сердце, хлещущее кровью» и, видимо, надежда на восстановление живительных контактов — министерство иностранных дел «под куполом бескровным штаба», «заутра бросится гонец в сирень морскую, в серый вырез, и расцветает наконец златой адмиралтейский ирис» (т. е. «все флаги в гости будут к нам»). Контакт с Западом — это в 1913—1914 г. тема политическая, поэтому в «Исаакиевском соборе», где повторяется тот же образ «и ты средь площади распята на беспощадной мостовой», противопоставляется золотосердая Франция цветоносного кельта неприязненному тевтонскому конюху (восхищаться Исаакиевским собором при Лившице было не модно, так что если он написал о нем стихотворение, то больше по этим

идейным, чем по эстетическим мотивам). А перспектива войны возникает в «Марсовом поле», где, по-видимому, противопоставляется официальная война по «голосу судьбы» и суворовская по «выкрику петушиному» — но Суворов перед павловскими казармами «чужестранец», и перспектива оказывается нерадостной. Еще более прямолинейно-политической была концовка «Новой Голландии» — 1916 г.; разговоры об измене и Распутине. Видимо, из-за этой чрезмерной конкретности и была снята концовка при перепечатке этого стихотворения в «Кротонском полдне».

Наконец, последний уровень строения наших стихотворений — *связочный*: здесь определяется, каким образом располагается наш набор образов и мотивов в синтаксической последовательности. Это важно, потому что все стихотворения описательны, т. е. временная последовательность исключена, а простая перечислительная последовательность (как в народных загадках: «Есть древо на четыре дела: мир освещает, крик утишает, больных исцеляет, чистоту соблюдает», Сад., — 1398а) была бы однообразна. Разрушает это однообразие, придает описанию интонационный рельеф Лившиц следующим образом. Основой всех 10 стихотворений являются 4 строфы (2 + 2 с переломом на «**но**»), организованные по схеме: «**ты** (то-то) — **и** (то-то); **но** (то-то) — **и разве/и кто** (то-то), когда (то-то)?» — т. е. во второй половине риторический вопрос, а в первой, для равновесия, часто риторическое восклицание. В наиболее чистой форме предстает эта схема в «Адмиралтействе—1»: «**ты** клювом златым за тучу отошла» — «**и** — вековое фарисейство! (восклицание) — крыла... пригвождены»; «**но** кто хранит... скорлупу яйца? (вопрос)» — «**и кто** остановит птенцов, если ты не здесь? (вопрос с «если»). К этой основе могут добавляться надставки спереди (например, «Твой создатель делал то-то...» и сзади «Будет то-то»).

Устойчивость этих признаков такова. «Ты», «твой» в начале — 8 стихотворений из 10 (кроме «Дворцовой площади» и «Александринского театра»). «И» в начале следующего четверостишия — 6 из 10. «Но» на переломе — 4 из 10, да еще одно «А» и одно со строкой точек. Риторических вопросов во второй половине — в общей сложности 7 (в первой половине — 0). Риторических восклицаний в первой половине — 5 (во второй — 2). По содержанию элементы перифрастического плана, господствующего, располагаются по двум половинам равномерно, а отступлений в реальный план и в ассоциативный план в первой половине меньше, во второй больше: напряжение загадочности как бы усиливается к концу. При этом в первой половине отступлений в реальный план больше, чем в ассоциативный, во второй — поровну. Осложнения основной схемы представлены так. Между двумя половинами «Но» выделено в отдельное четверостишие — один раз («Исаакиевский собор»). Надставлено начало — 4 раза (3 раза с упоминанием создателя —

«Адмиралтейство—2», «Летний сад», «Марсово поле» — и 1 раз без создателя, с обычным «ты» — «Решетка...»). Надставлен конец — 3 раза (2 раза на одну строфу, подводящую итог, — «Казанский собор» и «Александринский театр»; 1 раз на две строфы, открытые в будущее, — «Дворцовая площадь»). В наиболее расшатанном такими осложнениями виде выступает основная схема в «Марсовом поле»: одна строфа-надставка, две строфы первой части (с восклицанием «О...!»), потом «Но» и сжатая до одной строфы (и без риторического вопроса) вторая часть.

В других, не рассматриваемых здесь стихотворениях «Болотной Медузы» есть черты той же композиции: «Фонтанка» (точная схема), «Биржа» (то же, с удлинением второй половины), «Под уклон» (то же), «Нева—1» (точная схема, с пропуском второй «И»-строфы, замененной точками). В целом, можно полагать, выявленных устойчивых особенностей достаточно даже для прямого эксперимента: выбрать петербургский памятник, не описанный Лившицем, например Михайловский замок, выписать из Курбатова относящиеся к нему мотивы и разложить примерно в такой последовательности: «Ты стоишь (там-то и там-то, реалия) притворным гостем с Запада — И твои (такие-то архитектурные детали) с трудом скрывают гнетущую тяжесть — Но кто не почувствует, глядя на (то-то и то-то) — что это дыхание Болотной Медузы удушило твоего возводителя?» Попробуем вообразить себе это сказанным «речью торжественной и уклоняющейся от обыденной» (Аристотель) и вложенным в полновесные 4-стопные ямбы — и мы представим себе ненаписанное стихотворение Бенедикта Лившица.

Такова поэтика загадки в петербургских стихах Лившица. Думается, прежде всего напрашивается сопоставление с архитектурными стихотворениями Мандельштама (в том числе и о Казанском соборе, и об Адмиралтействе); но еще важнее могло бы быть сопоставление с таким неархитектурным стихотворением, как «Грифельная ода», черновики которого показывают именно такую последовательность шифровки, замены более открытого образа более далеким, а потом еще более далеким и т. д. Существенно также, что только Лившиц косвенно называет в автокомментарии к «Теплу» образец своей шифровальной техники — это Малларме. Мы мало обращаемся к этому автору, хотя имеем поэта, не менее значительного, чем Лившиц, который прямо-таки требует себе титула «русского Малларме» — Иннокентия Анненского. Что в его стихах можно выявить сходную технику энигматизации, представляется чрезвычайно вероятным. А через Анненского она переходит и к следующим поколениям — и к Ахматовой и к Маяковскому, хоть они и не читали Малларме и писали непохоже на Бенедикта Лившица.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Исаакиевский собор. Золотосердой — в наше лоно Несеверные семена! — Из монферранова бутона Ты чуждым чудом взращена, / И к сердцу каждого потира Забывший время златолей Уводит царственное мирро Твоих незыблемых стеблей. / Но суета: врата заката Спешит открыть садовник твой, И ты средь площади распята На беспощадной мостовой. / Не для того ль седая дельта Влечет Петра в балтийский сон, Чтоб цветоносный мрамор кельта Был в диком камне отражен? / И в час, когда в заневских тонях Истают всадник и утес, Подъял бы взор тевтонский конюх На чудо лютецийских роз?

Казанский собор. И полукруг, и крест латинский, И своенравца римский сон Ты перерос по-исполински — Удвоенной дугой колонн. / И вздыбленной клавиатуре Удары звезд и лет копыт Равны, когда вдыхатель бури Жемчужным воздухом не сыт. / В потоке легком небоската Ты луч отвергнешь ли один, Коль зодчий тратил, точно злато, Гиперборейский травертин? / Не тленным камнем — светопада Опоясался ты кольцом, И куполу дана отрада Стоять колумбовым яйцом.

Дворцовая площадь. Копыта в воздухе, и свод Пунцовокаменной гортани, И роковой огневорот Закатом опоенных зданий: / Должны из царства багреца Извергнутые чужестранцы Бежать от пламени дворца, Как черные протуберанцы. / Не цвет медузиной груди, Но сердце, хлещущее кровью, Лежит на круглой площади: Да не осудят участь вдовью. / И кто же, русский, не поймет, Какое сердце в сером теле, Когда столпа державный взлет — Лишь ось жестокой карусели? / Лишь ропоты твои, Нева, Как отплеск, радующий слабо, Лелеет гордая вдова Под куполом бескровным Штаба: / Заутра бросится гонец В сирень морскую, в серый вырез, — И расцветает наконец Златой адмиралтейский ирис...

Адмиралтейство—1. «Благословение даю вам...» Простерши узкие крыла, Откинув голову, ты клювом Златым за тучу отошла. / И — вековое фарисейство! — Под вялый плеск речной волны К земле крыла адмиралтейства Штандартами пригвождены. / Но кто хранит в гнезде стеклянном Скорлупу малого яйца, Издалека следя за рьяным Плесканьем каждого птенца? / И если ты не здесь, на бреге, Над Балтикою замерла, — Кто остановит в легком беге Птенцов безумных вымпела?..

Адмиралтейство—2. Речным потворствуя просторам, Окликнут с двух концов Невой, Не мог не быть и стал жонглером И фокусником зодчий твой. / Угасшей истины обида В рустах глубоко залегла: Уже наперекор Эвклида Твои расправлены крыла, / И два равнопрекрасных шара Слепой оспаривают куб, Да гении по-птичьи яро Блюдут наличника уступ. / И разве посягнет лунатик Иль пятый в облаке солдат На воинохранимый ат-

тик, Навеки внедренный в закат, / Когда вдали, где зреет пена, Где снов Петровых колыбель, — Единственна и неизменна Иглы арктическая цель?

Летний сад. Еще двусмысленная суша, Ты памятуешь пены спад И глас Петра: «сия Венуша Да наречется Летний Сад». / Полдневных пленниц мусикия Тебе воистину чужда: Недаром песни не такие Вокруг тебя поет вода, / И в каждом ветре, с водной воли Врывающемся в гущу лип, Ты жадно ловишь привкус соли И отсырелой мачты скрип! / Средь полнощеких и кургузых Эротов и спокойных муз — В нерасторжимых ропщет узах Душа, не волящая уз, / Как будто днесь не стала ясной И меньших помыслов тщета, И вызов кинут не напрасно Устами каждого щита!

Дождь в Летнем саду. О, как немного надо влаги, Одной лишь речи дождевой, Чтоб мечущийся в саркофаге Опять услышать голос твой! / Мы легковерно ищем мира, Низвергнув царствие твое, И в связке ликторской секира Утоплена по острие. / Но плеск — и ты в гранитном склепе Шевелишься, и снова нов Твой плен, и сестры все свирепей Вопят с персеевых щитов: / Ничто, ничто внутрирубежный, Двухвековой — ничто — союз! И полон сад левобережный Мятежным временем медуз.

Решетка Казанского собора. Уйдя от ясных аллегорий И недомолвок чугуна. На хитром виноградосборе Ты осторожна и скромна. / В зародыше зажатый туго, Смиренен змий, и замысл прост: По равным радиусам круга Внизу сбирать за гроздом грозд; / При каждом веточном уклоне Лукавый сдавливать росток, Да всходит на змеином лоне Цветка внезапный завиток. / А к вечеру — призыв небесный, И циркуля последний взмах, И ты на молнии отвесной Недавний покидаешь прах, / Где суемудрого барокко Увертливый не встанет змий, Когда промчишься ты высоко Над фугой бешеных острий.

Марсово поле. Не прозорливец окаймил Канавами и пыльной грустью Твое, река народных сил, Уже торжественное устье. / Воздеты кони на дыбы, И знают стройные дружины, Что равен голосу судьбы Единый выкрик петушиный. / О, только поворот, и зов — И лягут лат и шлемов блески На чашу мировых весов, Как золотые разновески! / Но между каменных громад И садом мраморных изгнанниц Суровый плац — презренный клад, А князь Суворов — чужестранец.

Александринский театр. Когда минуешь летаргию Благонамеренной стены, Где латник угнетает выю Ничтожествующей страны, / И северная Клеопатра Уже на Невском, — как светло Александринского театра Тебе откроется чело! ..../ Быть может, память о набеге Вчерашней творческой волны Почиет в ревностном ковчеге Себялюбивой тишины, / И в черном сердце — вдохновенье И рост мятущейся реки И страшное прикосновенье Прозрачной музиной руки, — / На тысячеголосом стогне Камнеподобная мечта, И ни одно звено не дрогнет По-римски строгого хребта.

P. S. *Книжка Б. Лившица «Из топи блат», кроме известного типографского издания, существовала в литографированном издании (тоже Киев, 1922), не отмеченном в библиографиях, с иным составом и одним разночтением. Насколько я помню, порядок стихотворений был: «Дни творения», «Сегодня» (с вариантом в ст. 3:* Не сдержат *каменные узы...), «Казанский собор», «Адмиралтейство — 2», «Дворцовая площадь», «Исаакиевский собор», «Летний сад», «Дождь в Летнем» саду», «Решетка Казанского собора». Я читал и переписал эту книжку в начале 1950-х годов в библиотеке, оставшейся от поэта А. И. Ромма (соседа Лившица по серии издательства «Узел»), вместе с другими сборниками Лившица. Эта статья — попытка благодарности за радость, испытанную в молодости. Кроме книги В. Курбатова (как было потом отмечено исследователями), источником образов для Лившица была архитектурная часть «Истории русского искусства» под ред. И. Грабаря.*

ГРЯДУЩЕЙ ЖИЗНИ ГОДОВЩИНЫ*
Композиция и топика праздничных стихов Маяковского

1. Предмет этой статьи — стихи Маяковского для газет, написанные к дням советских праздников. Стихи эти мало известны и мало уважаемы. Один коллега, посмотрев на подборку нашего материала, вежливо спросил: «Вы собираетесь делать доклад „Плохие стихи Маяковского"?»

Интерес этих стихов в том, что здесь легче обычного проследить путь от внелитературных обстоятельств к литературному произведению. Обычно мы не знаем, что дало толчок творческой работе поэта, какие образы или словесные обороты возникли в его сознании первыми и как они перестраивались и дополнялись до окончательного текста. Здесь мы знаем, что в начале был газетный заказ или спрос: к годовщине Октября, или к дню Красной Армии, или к женскому дню требовалось подобрать и разработать подходящие мотивы объемом строк на 40. Какие именно мотивы подобрать и как разработать — сжато или подробно, в начале или в конце аранжировав риторическими вопросами или восклицаниями, — это предоставлялось собственному вкусу поэта. Если вкусы его были устойчивы, то у читателя возникал стереотип ожиданий при чтении: например, учащение восклицательных знаков означало, что стихотворение приближается к концу. Подтверждение или неподтверждение этих ожиданий вызывало дополнительные эстетические переживания.

По всем этим признакам праздничные стихи Маяковского принадлежат к широкой категории стихов на случай и к более узкой — стихов на ритуальный случай: таких, как оды Пиндара или средневековые церковные гимны. Строение их (и соответственно система читательских/слушательских ожиданий) изучено довольно хорошо. Это облегчает и подступ к праздничным стихам Маяковского. Эту статью можно было бы назвать «Majakovskij als Gelegenheitsdichter» или «Маяковский и Пиндар».

2. Были рассмотрены 29 стихотворений Маяковского 1924—1929 гг. (и дополнительно — 6 более ранних), отобранных по единственному признаку: по публикации к советскому праздничному дню. Тексты их (кроме самого длинного) помещены в приложении к статье[1].

---

*Статья написана совместно с И. Ю. Подгаецкой.

[1] Ссылки на томы и страницы — по «Полному собранию сочинений» в 13 томах, М., 1955—1959; оттуда же — указания на публикации.

К 1 мая: (1) «Два мая», 1925; (2) «Май», 1925; (3) «Первомайское поздравление», 1926; ср. более ранние: (4) «Мой май», 1922; (5) «1-е мая», 1923, «Красная нива»; (6) «1-е мая», 1923, «Леф»; (7) «1-е мая», 1923, «Известия»;

к 7 ноября: (8) «Октябрь», 1926; (9) «Не юбилейте!», 1926; (10) «Было — есть», 1927; (11) «Октябрьский марш», 1929;

к февральской годовщине: (12) «Февраль», 1927; (13) «Корона и кепка», 1927;

к дню памяти 9 января: (14) «9 января», 1924;

к дню Коммуны: (15) «Первые коммунары», 1927; (16) «Парижская Коммуна», 1928;

к годовщине Ленского расстрела: (17) «Лена», 1927, и более ранние (18) «17 апреля», 1923 и (19) «Крестьянин, — помни о 17-м апреля!», 1923;

к дню памяти Ленина: (20) «Разговор с товарищем Лениным», 1929;

к военному дню: (21) «Десятилетняя песня», 1928; (22) «Лозунги-рифмы», 1928; (23) «Долой шапки», 1929;

к антивоенному дню: (24) «Пролетарий, в зародыше задуши войну», 1924; (25) «Долой!», 1929;

к трудовому дню — годовщине I пятилетки: (26) «Американцы удивляются», 1929; (27) «Первый из пяти», 1929; (28) «Застрельщики», 1930;

к женскому дню: (29) «Вместо оды», 1927; (30) «Две культуры», 1928;

к юношескому дню: (31) «МЮД», 1926; (32) «XIV МЮД», 1928; (33) «Вперед, комсомольцы», 1928; (34) «Всесоюзный поход», 1928;

прочие: (35) «Наше новогодие», 1927.

3. Средний объем стихотворения — около 40 стихов (считая, конечно, стихи «от рифмы до рифмы», а не графические «ступеньки»). Самое длинное — «Пролетарий... задуши войну» (по существу, небольшая поэма в 6 главах, 104 стиха, отходы производства «Летающего пролетария»); самые короткие — «Застрельщики» и «9 января» (20 и 22 стиха). 16 стихотворений написаны четверостишиями, 3 — двустишиями, остальные сочетают и четверостишия и двустишия. Любопытно, что «17 апреля» для рабочих написано четверостишиями, а «Крестьянин, помни о 17 апреля» для крестьян — двустишиями, более простой строфой. Иногда сочетания четверостиший и двустиший семантизированы: так, в «Не юбилейте!» раздел о юбилеях написан двустишиями, а раздел о борьбе — в основном четверостишиями; так, в «Было — есть» тема «было» подается преимущественно в двустишиях, а тема «есть» — в четверостишиях. Иногда они композиционно рассчитаны: в «Феврале» и «Всесоюзном походе» двустишия расчленяют на смысловые части

текст, написанный четверостишиями; в «Лозунгах-рифмах» четверостишия окаймляют текст, написанный двустишиями, в «Долой» замыкают две его половины; в «Лене» 1927 г. двустишия стоят на переломах — от расстрела к последствиям и от последствий к концовке. Но таких использований смешанной строфики — меньше половины случаев.

Строфы у Маяковского как семантически, так и синтаксически изолированы. Несомненных случаев, когда фраза перекидывается из строфы в строфу, нет совсем. Случаев, когда тема начинается в середине строфы и перекидывается в следующую, — единицы (пожалуй, только в позднем «Разговоре с товарищем Лениным»). Двустишия нигде не обнаруживают тенденции к попарной группировке в четверостишия. Эту автономность строф объясняет сам Маяковский в «Как делать стихи»: он сочинял строфы порознь, иногда впрок, про запас, пригодный для любой темы, как «общие места» старой риторики. (Именно поэтому многие броские и часто цитируемые сентенции-лозунги Маяковского оказываются извлеченными из самых случайных стихотворений.) Потом из этих строф-заготовок он складывал стихотворения, как из кирпичей.

Сложенные таким образом стихотворения могут быть цельными, двухчастными, редко — многочастными. Конечно, чем стихотворение короче, тем чаще оно бывает цельным: средняя длина одночастного стихотворения — 36,5 стиха, двухчастного — 53 стиха. Самое длинное стихотворение, «Пролетарий... задуши войну!», сам Маяковский, как сказано, делит заголовками на 6 частей, следующее по длине, «Не юбилейте!», он делит отбивками на 3 части.

4. Из двухчастных стихотворений самые очевидные — следующие. ***«Два мая»*** — 1-я часть — декларативная, о настоящем, 2-я — описательная, о будущем (межпланетный авиаслет — видимо, тоже из отходов «Летающего пролетария»); переход — «А теперь картина идущего, вернее, летящего грядущего...» ***«Корона и кепка»*** — 1-я часть о прошлом (лубочное описание), 2-я о будущем (сценка с диалогом), переход — «Десять лет прошли — и нет...» ***«Долой!»*** — противопоставляются два описания войны, красивое поэтическое и жестокое реальное; переход — цитата из Уткина и «Неужели красиво? Мерси вам за эти самые красивые дела!» В остальных стихотворениях первая часть всюду описательная или повествовательная, вторая — декларативная, следующая за ней как вывод. В ***«Двух культурах»*** — сценка из проклятого прошлого и декларация о положении женщины в советском настоящем. В ***«Парижской Коммуне»*** и в ***«9 января»*** — описание прошлого поражения и выводы для сегодняшней борьбы. В ***«Десятилетней песне»*** — описание вчерашних побед Красной армии и обещание будущих ее побед. Переход между частями — всюду обнаженный, почти механи-

ческий (особенно — в «9 января»); единственная попытка сгладить переход — в ***«Мае»:*** описание (от 1-го лица) демонстрации, ее разгона, «но... мы знали... настанет... встанут... и выйдут в атаку...!»

Таким образом, 8 двухчастных стихотворений так или иначе построены на противопоставлении «прошлое — настоящее / будущее». Иное же противопоставление появляется только один раз — в стихотворении ***«Американцы удивляются»***: вопрос: откуда в СССР такой трудовой порыв? — и ответ: вам этого не понять! (Это легко узнаваемая реминисценция из 9 главы поэмы «Хорошо».) Конечно, капитализм для Маяковского равнозначен прошлому, а социализм будущему; но интересно, что временной аспект он подчеркивает гораздо чаще, чем классовый. Может быть, это специфика стихов к праздникам, то есть с оглядкой на прошлое.

5. Из одночастных стихотворений проще всего построены четыре самые короткие (5—7 строф): ***«Долой шапки», «Лозунги-рифмы», «Первый из пяти», «Застрельщики»***. По существу, это — заключительные, декларативно-директивные разделы двухчастных стихотворений, получившие самостоятельность. Это видно по их императивно-восклицательным интонациям: в начальных частях шести неравновесных двухчастных стихотворений одна императивная или восклицательная фраза приходится на 20 стихов, в конечных частях — на 6 стихов, а в названных четырех одночастных стихотворениях — на 3 стиха («Разиньте шире глаза раскаленные... вонзайте зрачков резцы... стройтесь в ряды! Вперед, колонны... вбивайте клинья... выстраивайтесь, стройны... множьтесь, единицы...» и т. д.).

Более длинные одночастные стихотворения требуют дополнительных средств, подчеркивающих их цельность. В ***«Октябрьском марше»*** это рефрен и кольцо: каждое из четверостиший кончается трижды повторенным односложным словом («...труд, труд, труд..., хлеб, хлеб, хлеб...»), а первое и последнее четверостишия — тождественны. В ***«Разговоре с... Лениным»*** это только кольцо: в начале и в конце повторяется одно и то же четверостишие: «Грудой дел, суматохой явлений...» Кроме двух названных, это ***«Октябрь», «МЮД», «Вперед, комсомольцы»;*** а в стихотворении ***«XIV МЮД»*** тождественными оказываются не первое и последнее, а второе и предпоследнее четверостишия, то есть кольцо охватывает не все стихотворение, а лишь его центральную часть.

Ослабленная форма кольцевой композиции — симметрия: начало и конец стихотворения перекликаются не дословно, но хотя бы тематически. Так построены, с различной степенью отчетливости, 8 стихотворений; три из них снабжены также и словесным кольцом. Например, в упомянутом «XIV МЮДе» кольцо охватывает три срединные строфы (о борьбе), а в зачине и концовке остается тема «передадим революционное дело молодым». В другом стихотворении к тому же дню, «Вперед,

комсомольцы», строфы 1 и 10 образуют кольцо, 2—3 и 8—9 развивают тему «в поход на старый быт», а серединные 4—7 детализируют ее («по общежитиям — по бухгалтериям» и т. д.). В третьем стихотворении к тому же дню, ***«Всесоюзный поход»*** первые и последние 12 строк развивают ту же тему «в поход на старый быт», а серединные (отбитые двустишиями) 4—8 строфы детализируют ее немного по-иному («против пьяных песен — дырявых домов — » и т. д.). В четвертом стихотворении, «МЮД», крайние 1 и 9 строфы — опять кольцо, серединные 3—4 и 5—6 строфы соотносятся как «международное положение — внутреннее положение», промежуточные 2 и 7 дают объединяющую тему «дорога молодым», а не укладывающаяся в эту симметрию строфа 8, «смычка города и деревни», выглядят механически добавленной (по требованию редакции?) вставкой. Такого же рода серединная детализация темы — в стихотворении ***«Первомайское поздравление»***: между строфами 1 и 7 («...свети! ...жги!») — строфы 2—6 («беспризорщина — взятки» и т. д.); строфа 8 («А что же о мае...?») — постскриптум, о котором — ниже. Единственное симметрическое стихотворение, где в середине — не логическая детализация, а последовательное повествование, — это ***«Вместо оды»***: в обрамляющих четверостишиях — привязка к дню 8 марта, в основной части — малорасчлененный рассказ о семейной жизни «советской бабы».

Мы видим: в композиции всех этих одночастных стихотворений, в отличие от двухчастных, противопоставление «прошлое — настоящее/будущее» не играет никакой организующей роли. Появляется оно только в двух симметричных стихотворениях. В ***«Первых коммунарах»*** тема прошлого — в серединной части, тема настоящего — в обрамлении: строфы 4—6 — «версальцы — расстрел — садизм», 3 и 7 — «лозунг», 2 и 9 — «они и мы», 1 и 10 — «память». В ***«Нашем новогодии»***, наоборот, тема течения времени — в обрамляющей части, 1—3 и 9—11, «праздничный год в счете лет», а детализация настоящего времени — в серединной: 6 — «провинция», 5 и 7 — «деревня», 4 и 8 — «поэтический отчет о них».

6. Два многочастных стихотворения; три двухчастных с равновесием частей; шесть — с главной и подчиненной частью; шесть одночастных стихотворений однородных; восемь симметричных; в совокупности это девять десятых нашего материала. Остальные три стихотворения — это ***«Было — есть»***, хаотическая попытка противопоставить прошлое настоящему не в совокупностях, а враздроб («царь — полиция — чиновники — священники — » и т. д.); это ***«Февраль»***, трехчленное повествование о прошлом («восстание — победа — вперед к Октябрю»); и это ***«Октябрь»***, не повествование и не описание, а рассуждение о времени и памяти, самое отвлеченное в нашем материале. Как о стихотворениях «Долой шапки» и др. мы сказали, что это — ставшие само-

стоятельными призывные концовки стихотворений, так об «Октябре» можно сказать, что это — ставший самостоятельным зачин стихотворения: зачины на тему «помню», «помни» и прочее встречаются в нашей подборке не менее шести раз («Май», «Было — есть», «Корона и кепка», «9 января» и оба стихотворения к дню Коммуны).

Мы пришли, таким образом, к общей схеме построения праздничного стихотворения Маяковского: зачин — основная часть с описанием и/или повествованием — заключительная часть с прославлением или призывом. Зачин с формулировкой темы аналогичен пиндаровскому зачину с именованием победителя, его родины и его победы или средневековому гимническому зачину с именованием чествуемого святого или праздника. Описание аналогично статической характеристике святого, повествование — пересказу эпизодов его жития (в меньшей степени — ассоциативному мифу у Пиндара). Заключительный призыв аналогичен финальной молитве («оперативной части») гимна: просьбе, чтобы бог или боги и впредь не оставляли нас своим покровительством. У Маяковского этот призыв обращен, конечно, не к высшим, а к собственным силам рабочего класса, но функциональная роль у него та же.

Остается посмотреть, как соотносится эта общая схема с конкретными календарными поводами к каждому стихотворению.

7. Прежде всего, поражает своей необязательностью зачин. Без него обходится 12 из 29 стихотворений. Видимо, сам контекст праздничного газетного номера берет на себя функцию именования праздника, и стихотворение, будучи заверстано среди прочего праздничного материала, может начинаться in medias res. Наиболее частые мотивы зачина — «Сегодня...» (два раза о Мае, два раза о МЮДе) и «Помню...», «помни...» (один раз о Мае, один об Октябре, четыре — о других революционных годовщинах), ср. «Встаньте...» (в «Лене»). «Лозунги-рифмы» к годовщине Красной армии начинаются: «Десять лет боевых прошло...» (с каких пор — подразумевается само собой); «Наше новогодие» (нехарактерный для Маяковского праздник) начинается «Новый год!..» — но только с тем, чтобы тотчас опровергнуть этот банальный зачин: «для других это... а для нас...» (о таких «выворачиваниях наизнанку будет речь далее). Кроме того, в двух стихотворениях содержание зачина хоть и отсутствует на своем месте, однако появляется в конце: в последней строфе «Вместо оды» прямо упоминается день 8 марта, а в последней части «Пролетарий... задуши войну» почти прямо — антивоенный день, годовщина мировой войны.

Когда зачин отсутствует, то в 5 случаях его заменяет залп призывов-восклицаний по образцу заключительной части («Октябрь», «Октябрьский марш», «Первый из пяти», «Застрельщики», «Вперед, комсомольцы»), в 2 случаях — ироническая констатация общего порядка вещей («Долой!», «Всесоюзный поход», — кажется, такие зачины пришли

из сатирических стихов Маяковского), в 3 случаях поэт сразу приступает к серединной, повествовательной части («Стекались...» в «Феврале», «Пошел я...» в «Двух культурах», «Дрянь адмиральская...» в «Десятилетней песне»). Суррогаты зачина, используемые в остальных случаях, систематизации не поддаются.

В целом, если считать, что зачин «помню...» представляет взгляд из праздника на прошлое, «сегодня...» — на настоящее, а призывные восклицания — на будущее, то соотношение этих семантических аспектов будет 6:4:5, приблизительно поровну. В частности, в стихах о второстепенных революционных праздниках оно будет 4:0:0, «прошлое» абсолютно преобладает; в стихах о новой трудовой годовщине — 0:0:2, «будущее» естественно преобладает; в стихах о МЮДе 0:2:1, в стихах о Мае 1:2:0, в стихах об Октябре 1:0:2. Явственно ощущается разница между праздниками-воспоминаниями и праздниками, уже забывшими о своем начале. (Даже лояльный советский гражданин обычно не знал, почему рабочий день справляется 1 мая, а женский день 8 марта, и редко знал, почему военный день — 23 февраля.)

Любопытно, что Октябрь примыкает к праздникам, обращенным не в прошлое, а в будущее (открытым текстом это сказано в стихотворении «Не юбилейте!»). Видимо, это значит: «25 октября было только началом мировой революции, окончательная же ее победа — впереди» — идеология, принятая в 1920-х годах и отставленная в 1930-х. Любопытно также отношение Маяковского к Маю: этот праздник занимал в советском годовом цикле (наряду с Октябрем) главное место, но, видимо, меньше поддавался переориентировке на будущее и ощущался как праздник сегодняшних побед. Поэтому, вероятно, Маяковский, начав свои праздничные стихотворения именно с майских (1922—1923), в последние свои годы отходит от них и предпочитает Маю праздники без прошлого: МЮД или годовщину пятилетки.

8. Основная часть стихотворения, как сказано, это или поэтапное повествование, или дифференцированное описание. Только в 4 длинных двухчастных стихотворениях (средняя длина — 54 строки) и то и другое сосуществует: это «Два мая» (описание настоящего, повествование о будущем), «Парижская Коммуна», «Десятилетняя песня», «Две культуры» (повествование о прошлом, описание настоящего). В 13 стихотворениях перед нами только описание, и это всегда описание настоящего (самое большее — описание осколков прошлого, сохранившихся в настоящем или в будущем, — такова «Корона и кепка»). В 6 стихотворениях перед нами только повествование: 4 раза об историческом прошлом («Май», «Февраль», «9 января», «Первые коммунары»), 2 раза о фиктивном настоящем или будущем («Вместо оды», «Пролетарий... задуши войну»). Только в 5 стихотворениях нет ни описания, ни рассказа: это «Октябрь» (рассуждение), «Американцы удивляются» (воп-

рос и псевдоответ), «Лозунги-рифмы», «Первый из пяти», «Застрельщики» (вереница призывных восклицаний). Прошлое — линейно и раскрывается в повествовании, настоящее — мгновенный срез, и раскрывается в описании, — это противопоставление только естественно. Столь же естественно, что эти повествования о прошлом сосредоточиваются вокруг памятных дней революционного движения и откликаются на зачин «помню» (из шести «помню», «помни» за четырьмя следует повествовательная часть).

9. Техника повествования у Маяковского — это прежде всего расчленение цепи событий на ряд моментов и логически организованная подача каждого. В самом эпическом стихотворении, «Пролетарий... задуши войну!» — 6 глав по этапам события (объявление войны, мобилизация, полет, бой, победа...), а внутри каждой — не столько хронологическая, сколько логическая последовательность картин (банкир — диктатор — министр — буржуй — рабочие...). Замечательна сжатость, достигаемая четким разделением обстановки и действия (глава «Мобилизация»):

> «Смит и сын. / Самоговорящий ящик». // Ящик / министр / придвинул быстр. В раструб трубы, / в мембране говорящей, // сорок секунд / бубнил министр. /// Сотое авеню. / Отец семейства. // Дочь / играет / цепочкой на отце. // Записал / с граммофона / время и место. // Фармацевт — как фармацевт. /// Пять сортировщиков. / Вид водолаза. // Серых / масок / немигающий глаз — // уставили / в триста баллонов газа. // Блок / минуту / повизгивал лазя, // грузя / в кузова / «чумной газ». /// Клубы / Нью-Йорка / раскрылись в сроки, // раз / не разнился / от других разов. // Фармацевт / сиял, / убивши в покер // флеш-роялем — / четырех тузов.

Конечно, такая эффективность деталей объясняется точным расчетом на готовые читательские ассоциации (часы с цепочкой как обязательная примета карикатурного пузатого буржуя; «фармацевт» как законченный тип мещанина). На такие же сцены (подобные главам), между которыми время течет, а внутри которых выключается, распадаются «9 января» и «Две культуры» (шествие — расправа, гости — кухарка). В «Мае» и «Феврале» преобладает ощущение сдвигов времени от строфы к строфе (нарастание событий), в «Первых коммунарах» оно уже подменяется логикой (контрреволюция — расправа — садизм), в «Парижской Коммуне» почти исчезает (нападение — расстрелы — каторга — тюрьмы). В «Десятилетней песне» хронология побед Красной армии совсем сливается в мифологизированной синхронии и оживает только в контрасте с картиной будущего, расчлененной уже совсем не хронологически (пехота — конница — авиация...).

10. Техника описания настоящего у Маяковского допускает различные степени четкой расчлененности. Так, в «МЮДе» выделяются

борьба за рабочее дело «на международном фронте и на внутреннем фронте» (строфы 3—4 и 5—6). В заключительной части «Не юбилейте!» детализация дробнее: «и на Западе, и на Востоке, и на внутреннем фронте» (подробно — со строфы «Зорче глаз...», потом повторно и суммарно — в строфе «И как ни тушили огонь...»). Участки внутреннего фронта перечисляются в «Первомайском поздравлении» (беспризорщина — взятки — прогулы — растраты — и все недочеты), во «Вперед, комсомольцы» (по общежитиям — по бухгалтериям — по библиотекам — против брани, водки, бога), во «Всесоюзном походе» (против пьяных песен — дырявых домов — мусора — ругани — драки). Мы видим, что логика перечисления теряется довольно быстро. Так же хаотично перечисляются и приметы прошлого в «Короне и кепке» (трон — бразды — корона — орел...) и черты социального строя в «Было — есть» (царь — полиция — чиновники — священники — кулак — помещик — фабрикант), и черты революции в «Двух маях», и ужасы войны в «Долой!». Это как будто вереница иероглифов без всякой синтаксической связи, напоминающая ряды условных фигур в карикатурах того времени. Набор этих картинок, видимо, плохо укладывался в исчерпывающую логическую рубрикацию: в «Нашем новогодии» фигурируют темы «провинция» (но не «столица»), «деревня» (но не «завод»), «поэзия» (лишь с большой натяжкой сопоставляемая с «жизнью»); композиционно они симметризованы (см. выше), но логически — вряд ли. В «Октябрьском марше» можно выделить сложную и стройную композицию строф 2—8 (А-1, А-2, В-1, В-2, С, В, А) — «непрерывка, ускорение; промышленность, сельское хозяйство; партия; экономика; темп», — но трудно отделаться от впечатления, что это случайность.

Более ощутимо организуется материал описаний не статическими приемами (полнота перечисления), а динамическими (последовательность нарастания). Так, в «Долой шапки!» центральная часть (строфы 3—6) построена: «враг умен — в броне — в дредноутах и танках — и с газом!» В «XIV МЮДе»: «боевые ряды — защищайтесь — наступайте!» В «Парижской Коммуне»: «мы помним — мы учимся — мы победим!» В «Двух культурах»: «наш труд — для себя — в нем все равны — в нем мы обновляемся — и правим». В «Разговоре с товарищем Лениным»: «мы делаем наше революционное дело — но рядом с хорошим есть еще и дурное — много мерзавцев — таких-то и таких-то — и с ними трудно». В последних примерах нарастание в собственном смысле слова даже почти отсутствует, но ощущение сцепленности логических звеньев, при котором каждое четверостишие опирается на предыдущее, остается. Это и придает стихотворениям ту связность, которая так плохо давалась Маяковскому при его обыкновении складывать текст из готовых строф-кирпичей. Но, по-видимому, такая организация была трудна, и у Маяковского она в меньшинстве: только 5 описаний из 17.

11. Наконец, заключительная часть композиционной схемы — призыв или прославление. Прославление в узком смысле слова у Маяковского редко и тематически ограниченно: это «славься... Красная армия...» в «Десятилетней песне» и «Нашей Красной армии — слава!» в «Лозунгах-рифмах». К ним, может быть, можно добавить «Да здравствуют битвы! Долой прошения!» в финале «9 января», «Миру — мир! Война — войне!» в «Пролетарий... задуши войну» (тоже военная тема), «Война, война, война дворцам!» в первой части «Двух маев» («хижины» упоминались двумя строчками выше). Больше таких «готовых лозунгов» у Маяковского нет. Из лозунгов перефразированных можно отметить «Надо в одно человечество слиться всем, всем, всем!» — по смыслу первомайский («день международной солидарности рабочего класса»), но употребленный Маяковским в «Октябрьской песне»: показатель того, как быстро десемантизируются праздники и лозунги. Может быть, прямолинейная «слава!» избегается Маяковским после того, как еще в 1921 г. он кончил «Последнюю страницу гражданской войны» словами «слава, слава, слава!» и начал следующее стихотворение, «О дряни», словами: «Слава, слава, слава героям! Впрочем, им довольно воздали дани...» и т. д. Ассоциации со старорежимным «славься, славься» вряд ли существенны: ведь в такой же мере Маяковский избегает и формулы «да здравствует!»

Самая употребительная форма концовки — призыв в повелительном наклонении: 16 раз, более половины стихотворений. О том, что минимум в четырех случаях эта призывная директива захватывает и серединную часть стихотворения, уже говорилось; в пятом случае («XIV МЮД») восклицания полностью перешли в середину стихотворения и исчезли в конце. Реже всего появляются финальные императивы в стихах о малых революционных праздниках (1 раз из 6), чаще всего в стихах о трудовой пятилеточной годовщине, о МЮДе и (в дополнение к лозунгам «слава!») в стихах к военным дням (9 раз из 13). Майские и октябрьские стихи опять ближе не к революционным поминаниям, а к праздникам, обращенным в будущее: 5 раз из 7. Подавляющее большинство повелительных наклонений — в обычном 2-м лице: «готовьтесь!..», «выступай походом!..», «веди!..», «лейся, лава!..» и т. д. Реже — призывательное будущее: «выжжем!..», «раструбим!..», «догоним и перегоним!..» Один раз призыв спрятан в придаточное предложение: «я хочу, чтоб кончилась такая помесь драк...» («Вместо оды»). Один раз повелительное наклонение сдвинуто с главного действия на второстепенное: «Буржуи, дивитесь...» («Американцы удивляются»; главное действие — «догоним и перегоним»).

Четыре раза императивный призыв заменен более спокойным утверждением в будущем времени: в «Разговоре с товарищем Лениным» (вместо конца — в середине: «Мы их всех, конешно, скрутим...»), в двух стихотворениях о Коммуне («...мы будем держаться столетья», «... явит-

ся близкая, вторая Парижская Коммуна») и в ослабленной форме, в косвенной речи — в «Мае» («мы знали — ...настанет — ...и выйдут...»). В стихотворении-рассуждении «Октябрь» большая часть концовки тоже выдержана в будущем времени («будет знамя... будут пули... будет бой...»), хотя в последней строфе и прикрыта второстепенным императивом «будоражь». Видно, что все эти стихотворения относятся к революционным поминальным праздникам (здесь к ним примыкают и Май и Октябрь) — то есть к тем, где основная часть обращена в прошлое: ей и противостоит будущее время концовки. Наконец, полностью отсутствует заключительная часть в стихотворениях «Было — есть» (перечень перемен обрывается, как обрубленный), «Февраль» (с его последовательно-историческим рассказом), «Два мая» и «Корона и кепка» (в которых само повествование относится к будущему времени).

О переходе от основной части к заключительной сигнализирует только эта смена времени на будущее и/или наклонения на повелительное (5 раз; смена прошедшего на настоящее — 1 раз, в «9 января»; смена императива на «слава!» — 2 раза); таким же сигналом может быть и переход от 3-го лица к «мы» (3 раза), а один раз даже к «я» («Вместо оды»). Два раза вводятся суммирующие слова («недочеты» в «Первомайском поздравлении», «царские манатки» в «Короне и кепке»). Во «Всесоюзном походе» концовка дополнительно отбита двустишием среди четверостиший. 6 раз, как сказано, конец опознается по кольцевому повторению начальной строфы. Таким образом, о приближении конца стихотворения читатель предупреждается в трех четвертях наших текстов.

Упомянутые три случая перехода в концовке на «мы» («Пролетарий... задуши войну» и два стихотворения о Коммуне) — конечно, исключения. Обычно поэт говорит от лица «мы» на протяжении всего стихотворения. «Я» появляется в праздничных стихах очень редко. В первый раз — в «Разговоре с товарищем Лениным» («...двое в комнате — я и Ленин») — как кажется, именно поэтому «Разговор...» не воспринимается как стихотворение на случай, к дню памяти Ленина. Во второй раз — в «Вместо оды» (»Мне б хотелось вас воспеть... и, не растекаясь одами к восьмому марта, я хочу...»). В третий раз — в «Мае» («Помню старое 1-е мая. Крался тайком за последние дома я...» — и далее переход в «мы»): «я» здесь так же откровенно условно, как в описании 25 октября в поэме «Ленин», доставившем столько хлопот биографам. В четвертый раз — в «Двух культурах»: «пошел я в гости (в те года)...» — здесь условность этого «я» обнажается тем, что на третьей же строфе оно теряется, и далее описывается сцена с кухаркой, заведомо происходившая без гостей-свидетелей.

12. Заглавия Маяковского в нашей подборке маловыразительны. Две трети из них полностью предсказуемы: «Май», «Октябрь», «Фев-

раль», «Парижская Коммуна», «МЮД» и т. д. Маяковский был мастером эффектных заглавий, но, вероятно, в праздничные дни газеты повышенно заботились о благообразии. Заинтересовать читателей могли разве что четыре заглавия: «Не юбилейте!», «Корона и кепка», «Долой шапки» и «Вместо оды», да еще несколько были настолько расплывчаты, что могли относиться к любым праздникам («Долой!», «Вперед, комсомольцы!» и др.).

Однако Маяковский старается удивить читателей неожиданностью даже под благообразными заглавиями. «Не будем гордиться победой революции, Красной армией, новым бытом, потому что во всем этом главное еще впереди и за него еще надо бороться», — заявляет он в «Не юбилейте!», «Долой шапки», «Вместо оды». Точно так же в «Первомайском поздравлении» он перечисляет не успехи, а недостатки (и подчеркивает это: «Разве *первого* такими поздравлениями бодрят?..»); то же делает он и «докладывая» в «Разговоре с товарищем Лениным». Стихотворение «Наше новогодие» не утверждает, а отменяет новогодний праздник («...а для нас новогодие — подступ к празднованию Октября»), стихотворение «Долой!» выворачивает наизнанку идеализированную картину войны. Таким образом, по принципу «праздник наизнанку» построена, в конечном счете, четверть праздничных стихотворений; для советской печати — доля немалая. Принцип этот — сознательный: еще в стихотворении «1-е мая» 1923 г. в «Лефе» Маяковский декларировал: «Хоть сегодняшний хочется день переиначить» и продолжал: «1 мая — да здравствует декабрь! ...Да здравствует деланье мая — искусственный май футуристов!» и т. д. Это — часть общей установки, которую мы видели у Маяковского всюду: праздники должны быть обращены не в прошлое, а в будущее, за которое надо бороться.

Выворачивание наизнанку — лишь предельная форма выражения одного из самых общих приемов поэтики Маяковского — антитезы. Р. Якобсон утвердил представление, что основа поэтики Маяковского — метафора (а Пастернака — метонимия). Вероятно, лучше сказать, что метафора — основа элементов, из которых складываются стихи Маяковского; основа же их соединения в структуру — антитеза. Контрастность поэзии Маяковского бросается в глаза, замечена критикой со времен К. Чуковского, восходит к общей культуре авангарда и опирается на плакатную агитационность революционной эпохи. Мы видели, что идейно-композиционную основу по крайней мере 7 стихотворений составляет антитеза «прошлое — настоящее/будущее», производными от нее являются антитезы «капитализм — социализм» («Американцы удивляются»), «высокое — низкое» («Корона и кепка»), «смирение — борьба» («9 января»), с нею соотносится параллельная антитеза «мнимость — действительность», «лозунги — факты» («Первомайское поздравление», «Вместо оды», «Долой шапки», «Долой!»): всего, таким образом, это по-

ловина нашего корпуса. Но даже когда в стихотворении нет сквозной антитезы, отдельные места его могут быть выделены антитезами более дробными: в «Первых коммунарах» такая антитеза отмечает центр, в «Разговоре с товарищем Лениным» — начало и конец авторского монолога, в «Парижской Коммуне» чередуются группы строф без антитез и с антитезами (2—3, 4—5, 6—7, 8—10).

Антитеза — это как бы размножение мысли почкованием, она позволяет механически удвоить любой элемент текста: это существенно для поэта, пишущего стихи на заданную праздничную тему. Иногда за этим можно следить почти воочию. Так, в «Первых коммунарах» звеньями сюжетной последовательности являются вторые половины строф: «Память об этом красном дне рабочее сердце хранит» — «живого социализма слова над миром зажглись впервые» — «Коммуну поставил к стене Галифе, французский ихний Колчак» — «дамы в глаза совали зонтика кончик» — «лозунг остался нам: Победите — победите или умрите!» К этим полустрофиям пририфмовываются первые половины — и, как правило, по принципу антитезы: «Немногие помнят про дни про те, как звались, как дрались они, но...» — «Надеждой в сердцах бедняков засновав, богатых тревогой выев...» — «Не рылись они у закона в графе, не спорили, воду толча...» — «Совсем ли умолкли их голоса, навек удалось ли прикончить? — чтоб удостовериться...» — «Коммуну буржуй сжевал в аппетите и губы знаменами вытер...» Подобные строфы, то чаще, то реже, можно найти почти в каждом стихотворении. Общеизвестно, что в стихах концовочный пуант обычно сочиняется первым, а основная часть стихотворения потом подстраивается под него (об этом Цветаева разговаривала с Кузминым в «Нездешнем вечере»); по-видимому, так же сочиняется и строфа. И. Сельвинский цитировал афоризм: «в двух строках поэт говорит то, что он хочет, третья приходит от его таланта, четвертая от его бездарности»; у Маяковского эти закономерности психологии творчества только нагляднее, чем у других.

При такой достаточно устойчивой схеме построения стихотворения, конечно, велика была опасность впасть в ремесленное однообразие. Маяковский, сколько мог, сопротивлялся этой опасности. В 1926—1929 гг. он пять раз писал к одному и тому же празднику по 2—3 стихотворения в разные газеты; сравнивая, можно видеть, что он старался строить их по-разному. «Май» 1925 г. написан как картинка прошлого, а «Два мая» — как картинка будущего. «Октябрь» 1926 г. — связное лирическое рассуждение, «Не юбилейте!» — рассыпающиеся декламации на разные темы. «Февраль» 1927 г. — историческое повествование, «Корона и кепка» — описание в духе лубка или плаката. «Десятилетняя песня» 1928 г. сопоставляет прошлое и будущее, «Лозунги-рифмы» служат к этому как бы отделившейся императивной концовкой. Только в трех стихотворениях о МЮДе 1928 г. Маяковский начинает сбиваться, и от-

дельные строфы во «Вперед, комсомольцы!» и «Всесоюзном походе» кажутся взаимозаменимыми. Такая одновременная, но разная разработка одной и той же темы, видимо, была для Маяковского предметом профессионального интереса. В трех стихотворениях 1923 г. под демонстративно одинаковым названием «1-е мая» меняется даже стиль: наиболее вызывающе-эпатажный для «Лефа», более сдержанный для «Красной нивы», еще более сдержанный для «Известий». (Ср. также «17 апреля» и «Крестьянин, помни о 17 апреля!», написанные к годовщине Ленского расстрела в том же 1923 г.: одно для рабочих, другое для крестьянских газет; позднейшая обработка той же темы, «Лена» 1927 г., ближе к более примитивному варианту — крестьянскому.) Но в 1926—1929 гг. стиль Маяковского (и всей советской поэзии) стал ровнее, и разница между стихами, рассчитанными на разные газеты, почти незаметна.

Особую проблему представляют собой два стихотворения о Коммуне 1927 и 1928 гг. Второе из них, «Парижская Коммуна», удивляет двумя несвязностями. Во-первых, это несомненный пробел в начале: после строфы-зачина, даже без упоминания о Коммуне (только «...прошедших восстаний опыт») в упор следует: «Через два коротких месяца, почуяв — Коммуна свалится! — ...бросились на Коммуну версальцы»: через два месяца после чего — не сказано. Во-вторых, это слишком резкий переход от главной части к заключительной: «И сам Галифе припустился плясать... — // На нас эксплуататоры смотрят дрожа...» — обычно Маяковский на таких стыках ставит более обобщающую фразу (или более связующую, как в «Первых коммунарах»: «и вновь засияло буржуя лицо до нашего Октября»). Напрашивается предположение, что здесь — по крайней мере в первом случае — имело место редакционное сокращение стихотворения, не вмещавшегося в газетную страницу (хотя обычно Маяковского боялись сокращать). Случайно или нет, но это ощущение пробела исчезает, если мысленно вставить после 1-й строфы «Парижской Коммуны» 2-ю и 3-ю строфы «Первых коммунаров», ровно за год до того напечатанных в том же «Труде»: от «Когда капитал еще молод был...» до «...над миром зажглись впервые». Не будем делать никаких рискованных предположений, а только отметим наличие здесь несомненной текстологической проблемы.

13. Подводя итог всему сказанному, можно попытаться, наконец, суммировать ту совокупность читательских ожиданий, которая должна была сложиться (хотя бы подсознательно) у всякого внимательного читателя газетной поэзии и на фоне которой должно было восприниматься каждое новое стихотворение Маяковского.

Тема стихотворения заранее подсказывается календарным днем и контекстом газетной страницы. Поэтому заглавие стихотворения становится несущественно, а зачин может быть опущен.

Календарные праздники, служащие темой, обращены или больше в прошлое, или больше в будущее. Первые — исторические: Коммуна, 9 января, Февраль, ленинский день; вторые — тематические: военный, антивоенный, трудовой, женский, юношеский день. Из двух главных праздников Май не примыкает ни к тем, ни к другим, он — «сегодняшний», а Октябрь у Маяковского обращен скорее в будущее, чем в прошлое. Отсюда — ожидание преобладания темы прошлого или темы будущего в стихотворении. Оно может подкрепляться в зачине стихотворения словами «помни...» или «сегодня...»

Тема будущего будет преобладать (при любом празднике) в конце стихотворения и иметь вид призывов, сопровождающихся восклицаниями. Насколько она будет захлестывать основную часть стихотворения, зависит от его объема.

Объем стихотворения — малый, средний или большой — опознается еще до чтения, простым взглядом: на газетной полосе объем компактнее и заметнее, чем на листаемых страницах книги. Если объем малый, то велика вероятность, что все стихотворение будет состоять из восклицательных призывов. Если объем средний, то стихотворение, скорее всего, будет построено более или менее симметрично и соответственно концовочная призывная часть будет уравновешена и приглушена какими-то мотивами в зачине. Если объем больше среднего, то концовочная часть, скорее, будет выделена и противопоставлена основной. Если объем большой, то основная часть, в свою очередь, распадется на две — о прошлом и настоящем.

О прошлом рассказ ожидается преимущественно повествовательный, поэтапный. О настоящем — описательный, перечневый. О будущем — в виде вереницы призывов, эмоциональная окраска которых заглушает семантику. Все три аспекта подчеркнуто-антитетически противопоставлены друг другу: антитез можно ожидать на каждом повороте текста, даже в его начале. Поэтому читатель, приступая к стихотворению, готов к неожиданностям: Маяковский может нарочно подбросить ему нестандартную, «наизнаночную» тему.

Все эти ожидания подтверждаются или не подтверждаются по мере чтения, по-разному в каждом стихотворении. Степень этих ожиданий различна: мы видели, что для выделенной концовочной части оно больше (так построены три четверти рассматриваемых стихотворений), а для «наизнаночного» начала меньше (так построена только одна четверть наших стихотворений). Именно соотношение таких ожиданий складывается в неповторимый творческий облик автора в сознании читателя. В другом месте мы дали в убывающей последовательности список таких ожиданий для восприятия стиха Маяковского [Гаспаров 1974, 466—467]: во-первых, рифмованность, во-вторых, четверостишные строфы с перекрестной рифмовкой, в-третьих, 4—3-ударная длина сти-

ха, в-четвертых, преобладание 1—2-сложных междуударных интервалов и т. д. Дать такой же список сейчас для восприятия композиции Маяковского мы не решаемся: 35 праздничных стихотворений — это слишком небольшое статистическое количество. Чтобы сделать такой расчет, нужно расширить круг материала хотя бы до нескольких сотен образцов газетной поэзии Маяковского вообще.

В самом деле, интуитивное ощущение говорит, что праздничные стихи, по-видимому, не выделяются резко из массы стихов позднего Маяковского, поэтика у них — общая. Это, конечно, подлежит проверке: нужно параллельное обследование, во-первых, других, не-праздничных, агитстихов Маяковского 1925—1929 годов, а во-вторых, обследование праздничных газетных стихов других поэтов того же времени, например Асеева. Так или иначе, мы надеемся, что предлагаемое описание может послужить подходом к более детальной картине поэтики Маяковского, нежели та, какою мы сейчас вынуждены довольствоваться.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Май. 1. ***«Два мая»*** («Вечерняя Москва», 30. 04. 1925), VI, 112: Сегодня / забыты / нагайки полиции. // От флагов / и небо / огнем распалится. /// Поставить / улицу — / она / от толп // в один / смерчевой / развихрится столб. /// В Европы / рванется / и бешеный раж ее // пойдет / срывать / дворцов стоэтажие. /// Но нас / не любовь / сковала, / но мир // рабочих / к борьбе / взбарабанили мы. /// Еще предстоит — / атакой взбежа, // восстаньем / пройти / по их рубежам. /// Их бог, / как и раньше, / жирен с лица. // С хвостом / золотым, / в копытах тельца. /// Сидит расфранчен / и наодеколонен. // Сжирает / на день / десять колоний. /// Но скоро, / на радость / рабам покорным, // забитость / вырвем / из сердца / с корнем. /// Но будет — / круги / расширяются верно // и Крест / и Проф / и Коминтерна. /// И это будет / последний... — / а нынче // сердцами / не нежность, / а ненависть вынянчим. /// Пока / буржуев / не выжмем, / не выжнем — // несись / по мужицким / разваленным хижинам, // несись / по асфальтам, / греми / по торцам: // — Война, / война, / война дворцам! /// — А теперь / картина / идущего, // вернее, / летящего / грядущего. /// Нет / ни зим, / ни осеней, / ни шуб... // Май — / сплошь. / Ношу // к луне / и к солнцу / два ключа. // Хочешь — / выключь. / Хочешь — / включай. /// И мы, / и Марс, / планеты обе // слетелись / к бывшей / пустыне Гоби. /// По флоре, / эту печку / обвившей, // никто / не узнает / пустыни бывшей. /// Давно / пространств / меж мирами Советы // слетаются // со скоростью света. /// Миллионами / становятся в ряд // самолеты / на первомайский парад. // Сотня лет, / без самого малого, // как сбита / банда капиталова. /// Год за годом / пройдут лета еще. // Про них и не вспомнит / мир летающий. /// И вот начинается / красный парад, // по тысячам / стройно / скользят и парят. /// Пустили / по небу / красящий газ — // и небо / флагом / красное враз. /// По радио / к звездам / — никак не менее! — // гимны / труда / раскатило / в пение. /// И не моргнув /

(приятно и им!) / планеты // в ответ / рассылают гимн. /// (...?) // Рядом / с этой / воздушной гимнастикой // — сюда / не нанесть / бутафорский сор — // солнце / играм / один режиссер. /// Все / для того / веселиться чтобы. // Ни ненависти, / ни тени злобы. /// А музыка / плещется, / катится, / льет, // пока / сигнал / огласит / — разлет! — /// И к солнцу / отряд / марсианами вскинут. // Купают / в лучах / самолетовы спины.

2. ***«Май»*** («Рабочая Москва», 1. 05. 1925), VI, 117: Помню / старое / 1-ое Мая. // Крался / тайком / за последние дома я. /// Косил глаза: // где жандарм, / где казак? /// Рабочий / в кепке, / в руке — / перо. // Сходились — / и дальше, / буркнув пароль. /// За Сокольниками, / ворами, / шайкой, // таились / самой / глухой лужайкой. /// Спешили / надежных / в дозор запречь. // Отмахивали / наскоро / негромкую речь. /// Рванув / из-за пазухи / красное знамя, // шли / и горсточкой / блузы за нами. /// Хрустнул / куст / под лошажьей ногою. // — В тюрьму! / Под шашки! / Сквозь свист нагаек! — /// Но нас / безнадежность / не жала тоской, // мы знали — / за нами / мир заводской. /// Мы знали — / прессует / минута эта // трудящихся, / нищих / целого света. /// И знал / знаменосец, / под шашкой осев, // что кровь его — / самый / вернейший посев. /// Настанет — / пришедших не счесть поименно — // мильонами / красные / встанут знамена! /// И выйдут / в атаку / веков и эр // несметные силища / ЭсЭсЭсЭр.

3. ***«Первомайское поздравление»*** («Известия», 1. 05. 1926), VII, 111: Товарищ солнце, — не щерься и не ящерься! — Вели облакам своротить с пути! — Сегодняшний праздник — праздник трудящихся, — и нечего саботажничать: взойди и свети! /// Тысячи лозунгов, знаменами избранных, — зовут к борьбе за счастье людей, — а кругом пока — толпа беспризорных. — Что несправедливей, злей и лютей? /// Смотри: над нами красные шелка — словами боевыми затканы, — а у скольких еще бока кошелька — оттопыриваются взятками? /// Подняв надзнаменных звезд рогулины, — сегодня по праву стойте и ходите! — А мало ли буден у нас прогулено? — Мало простоено? Сколько хотите! /// Наводненье видели? В стены домьи — бьется льдина, мокра и остра. — Вот точно так режим экономии — распирает у нас половодье растрат. /// Товарищ солнце, скажем просто: — дыр и прорех у нас до черта. — Рядом с делами огромного роста — целая коллекция прорв и недочетов. /// Солнце, и в будни лезь из-за леса, — жги и не пяться на попятный! — Выжжем, выжжем каленым железом — эти язвы и грязные пятна! /// А что же о мае, поэтами опетом? — Разве *первого* такими поздравлениями бодрят? — А по-моему — *во-первых* подумаем об этом, — если есть свободные три дня подряд.

4. ***«Мой май»*** («Известия», 30. 04. 1922), IV, 30: Всем, / на улицы вышедшим, / тело машиной измаяв, // всем, / молящим о празднике / спинам, землею натруженным, — // Первое мая! / Первый из маев // встретим, товарищи, / голосом, в пение сдруженным. /// Веснами мир мой! // Солнцами снежное тай! // Я рабочий — / этот май мой! // Я крестьянин — / это мой май. /// Всем, / для убийств залегшим, / злобу окопов иззмеив, — // всем, / с броненосцев / на братьев / пушками вцелившихь люки, — // Первое мая! / Первый из маев // встретим, сплетая / войной разобщенные руки. /// Молкнь,

винтовки вой! // Тихнь, пулемета лай! // Я матрос — / этот май мой! // Я солдат — / это мой май. /// Всем / домам, / площадям, / улицам, / сжатым льдяной зимою, — // всем / изглоданным голодом / степям, / лесам, / нивам — // Первое мая! / Первый из маев // славьте — / людей, / плодородий, / весен разливом! /// Зелень полей, пой! // Вой гудков, вздымай! // Я железо — / этот май мой! // Я земля — / это мой май!

5. ***«1-е мая»*** («Красная нива», 29. 04. 1923), V, 40: Свети! / Вовсю, небес солнцеглазье! // Долой — / толпу облаков белоручек! // Радуйтесь, звезды, на митинг вылазя! // Рассейтесь буржуями, тучные тучи! /// Особенно люди. / Рабочий особенно. // Вылазь! / Сюда из теми подваловой! // Что стал? / Чего глядишь исподлобленно? // Иди! / Подходи! / Вливайся! / Подваливай! /// Манометры мозга! / Сегодня / меряйте, // сегодня / считайте, сердечные счетчики, — // разветривается ль восточный ветер?! // Вбирает ли смерч рабочих точки?! /// Иди, прокопченный! / Иди, просмоленный! // Иди! / Чего стишь одинок?! // Сегодня / *150 000 000* // шагнули — / *300 000 000 ног.* /// Пой! / Шагай! / Границы провалятся! // Лавой распетой / на старое ляг! // *1 500 000 000 пальцев,* / крепче, / выше маковый флаг! /// Пение вспень! / Расцепи цепенение! / Смотри — / отсюда, / видишь — / тут — // *12 000 000 000 сердцебиений* — // с вами, / за вас — / в любой из минут. /// С нами! / Сюда! / Кругосветная масса, // эСэСэСэР ручища — / вот вам! // Вечным / единым маем размайся — // *1-го Мая,* / *2-го* / *и 100-го.*

6. ***«1-е мая»*** («Леф», 1923, № 2), V, 42: Поэты — / народ дошлый. // Стих? / Изволь. / Только рифмы дай им. // Не говорилось пошлостей // больше, / чем о мае. /// Существительные: / Мечты. Грезы. Народы. Пламя. Цветы. Розы. Свободы. Знамя. // Образы: / Майскою — сказкою. // Прилагательные: Красное. Ясное. Вешний. Нездешний. Безбрежный. Мятежный. /// Вижу — / в сандалишки рифм обуты, // под древнегреческой / образной тогой // и сегодня, / таща свои атрибуты, — // шагает бумагою / стих жидконогий. /// Довольно / в люлечных рифмах нянчить — // нас, / пятилетних сынов зари. // Хоть сегодняшний / хочется / привет / переиначить. // Хотя б без размеров. / Хотя б без рифм. /// — 1 Мая / да здравствует декабрь! / Маем / нам / еще не мягчиться. / Да здравствует мороз и Сибирь! / Мороз, ожелезнивший волю. / Каторга / камнем камер / лучше всяких весен / растила / леса / рук. / Ими / возносим майское знамя — / да здравствует декабрь! // 1 Мая. / Долой нежность! / Да здравствует ненависть! / Ненависть миллионов к сотням, / ненависть, спаявшая солидарность. / Пролетарии! / Пулями высвисти: / — да здравствует ненависть! — // 1 Мая. / Долой безрассудную пышность земли. / Долой случайность весен. / Да здравствует калькуляция силенок мира. / Да здравствует ум! / Ум, / из зим и осеней / умеющий / во всегда / высинить май. / Да здравствует деланье мая — / искусственный май футуристов. /// Скажешь просто, / скажешь коряво — // и снова / в паре поэтических шор. // Трудно с будущим. / За край его // выдернешь — / и то хорошо.

7. ***«1-е мая»*** («Известия», 1. 05. 1923), V, 45: Мы! / Коллектив! / Человечество! / Масса! // Довольно маяться. / Маем размайся! // В улицы! / К ноге

нога! // Всякий лед / под нами / ломайся! // Тайте / все снега! /// *1 мая* / пусть / каждый шаг, / в булыжник ударенный, // каждое радио, / Парижем отданное, // каждая песня, / каждый стих — // трубит / международный // марш солидарности. /// *1 мая.* / Еще / не стерто с земли / имя / последнего хозяина, / последнего господина. // Еще не в музее последний трон. // Против черных, / против белых, / против желтых / воедино — // Красный фронт! /// *1 мая.* / Уже на трети мира / сломан лед. // Чтоб все / раскидали / зим груз, // крепите / мировой революции оплот, — // серпа, / молота союз. /// Сегодня, /*1-го мая,* // наше знамя / над миром растя, // дружней, / плотней, / сильней смыкаем // плечи рабочих / и крестьян./// *1 мая.* / Мы! / Коллектив! / Человечество! / Масса! // Довольно маяться — / в мае размайся! // В улицы! / К ноге нога! // Весь лед / под нами / ломайся! // Тайте / все снега!

О к т я б р ь. 8. ***«Октябрь»*** («Красная панорама», 5. 11. 1926), VII, 232: Если / стих / сердечный / раж, // если / в сердце / задор смолк, // голосами его будоражь // комсомольцев / и комсомолок. /// Дней шоферы / и кучера // гонят / пулей / время свое, // а как будто / лишь вчера // были / бури / этих боев. /// В шинелях, / в поддевках идут... // Весть: / «Победа!» / За Смольный порог. // Там Ильич и речь, / а тут // пулеметный говорок. /// Мир / другими людьми оброс; // пионеры / лет десяти // задают про Октябрь вопрос, // как про дело / глубоких седин. /// Вырастает / времени мол, // день — волна, / не в силах противиться; // в смоль-усы / оброс комсомол, // из юнцов / перерос в партийцев. /// И партийцы / в годах борьбы // против всех / буржуазных лис // натрудили / себе / горбы, // многий / стал / и взросл / и лыс. /// А у стен, / с Кремля под уклон, // спят вожди / от трудов, / от ран. // Лишь колышет / камни / поклон // ото ста / подневольных стран. /// На стене / пропылен и нем // календарь, как календарь, // но в сегодняшнем / красном дне // воскресает / годов легендарь. /// Будет знамя, / а не хоругвь, // будут / пули свистеть над ним, // и «Вставай, проклятьем...» / в хору // будет бой, / и марш, / а не гимн. /// Век промчится / в седой бороде, // но и десять / пройдет хотя б, // мы / не можем / не молодеть, // выходя / на праздник-Октябрь. /// Чтоб не стих / сердечный раж, // не дряхлел, / не стыл / и не смолк, // голосами / его / будоражь // комсомольцев / и комсомолок.

9. ***«Не юбилейте!»*** («Известия», 7. 11. 1926), VII, 235: **I.** Мне б хотелось / про Октябрь сказать / не в колокол названивая, // не словами, / украшающими / тепленький уют, — // дать бы / революции / такие же названия, // как любимым / в первый день дают! /// Но разве / уместно / слово такое? // Но разве / настали / дни для покоя? /// Кто галоши приобрел, / кто зонтик; // радуется обыватель: / «Небо голубо...» // Нет, / в такую ерунду / не расказеньте // боевую / революцию-любовь. /// В сотне улиц / сегодня / на вас, / на меня // упадут огнем знамена. // Будут глотки греметь, / за кордоны катя // огневые слова про Октябрь. **II.** Белой гвардии / для меня / белей // имя мертвое: юбилей. /// Юбилей — это пепел, / песок и дым; // юбилей — / это радость седым; /// юбилей — / это край / кладбищенских ям; // это речи / и фимиам; /// остановка предсмертная, / вздохи, / елей — // вот что лезет / из букв / ю-б-и-л-е-й./// А для нас / юбилей — / ремонт в

пути, // постоял — / и дальше гуди. /// Остановка для вас, / для вас / юбилей — // а для нас / подсчет рублей. /// Сбереженный рубль — / сбереженный заряд, // поражающий вражеский ряд. // Остановка для вас, / для вас / юбилей — // а для нас — / это сплавы лей. /// Разобьет / врага / электрический ход // лучше пушек / и лучше пехот. /// Юбилей! / А для нас — / подсчет работ, / перемеренный литрами пот. /// Знаем: / в графиках / довоенных норм // коммунизма одежда и корм. /// Не горюй, товарищ, / что бой измельчал: // — Глаз на мелочь! — приказ Ильича. /// Надо / в каждой пылинке / будить уметь // большевистского пафоса медь. **III.** Зорче глаз крестьянина и рабочего, // и минуту / не будь рассеянней! // Будет: / под ногами / заколеблется почва // почище японских землетрясений. /// Молчит / перед боем, / топки глуша, // Англия бастующих шахт. /// Пусть / китайский язык / мудрен и велик, — // знает каждый и так, / что Кантон // тот же бой ведет, / что в Октябрь вели // наш / рязанский / Иван да Антон. /// И в сердце Союза / война. / И даже // киты батарей / и полки. // Воры / с дураками / засели в блиндажи // растрат / и волокит. /// И каждая вывеска: / — рабкооп — // коммунизма тяжелый окоп. /// Война в отчетах, / в газетных листах — // рассчитывай, режь и крои. // Не наша ли кровь / продолжает хлестать // из красных чернил РКИ? /// И как ни тушили огонь — / нас трое! // Мы / трое / охапки в огонь кидаем: // растет революция / в огнях Волховстроя, // в молчании Лондона, / в пулях Китая. // Нам / девятый Октябрь — / не покой, / не причал. / Сквозь десятки таких девяти // мозг живой, / живая мысль Ильича, // нас / к последней победе веди!

10. ***«Было — есть»*** («Труд», 6. 11. 1927), VIII, 217: Все хочу обнять, / да не хватит пыла, — // куда / ни вздумаешь / глазом повесть, // везде вспоминаешь / то, что было, // и то, / что есть. /// От издевки / от царевой // глаз / России / был зареван. /// Мы / прогнали государя, / по шеям / слегка / ударя. /// И идет по свету, / и гудит по свету, // что есть страна, / а начальства нету. /// Что народ / трудовой / на земле / на этой // правит сам собой / сквозь свои советы. /// Полицейским вынянчен // старый строй, / а нынче — /// описать аж / не с кого // рожу полицейского. /// Где мат / гудел, / где свисток сипел, // теперь — / развежливая / «снегирей» манера. // Мы — / милиционеры. /// Баки паклей, / глазки колки, // чин / чиновной рати. // Был он / хоть и в треуголке, // но дурак / в квадрате. /// И в быт / в новенький // лезут / чиновники. /// Номерам / не век низаться, / и не век / бумажный гнет! // Гонит / их / организация, // гнет НОТ. /// Ложилась / тень / на все века // от паука-крестовика. /// А где / сегодня / чиновники вер? // Ни чиновников, / ни молелен. // Дети играют, / цветет сквер, // а посередине — / Ленин. /// Кровь / крестьян / кулак лакал, // нынче / сдох от скуки ж, // и теперь / из кулака // стал он / просто — кукиш. /// Девки / и парни, // помните о барине? /// Убежал / помещик, // раскидавши вещи. /// Наши теперь / яровые и озимь. // Сшито / село / на другой фасон. // Идет коллективом, / гудит колхозом, // плюет / на кобылу / пылкий фордзон. /// Ну / а где же фабрикант? // Унесла / времен река. /// Лишь / когда / на шарж / заглянете, // вспомните / о фабриканте. /// А фабрика / по-новому / железа варит. // Потеет директор, / гудит завком. // Свободный рабочий / льет товары // в котел республики / полным совком.

11. ***«Октябрьский марш»*** («Труд», 7. 11. 1929), X, 124: В мире / яснейте, / рабочие лица, — // лозунг / и прост / и прям: // надо / в одно человечество / слиться // всем — / нам, / вам! /// Сами / жизнь / и выжнем и выкуем. // Стань / электричеством, / пот! // Самый полный / развей непрерывкою // ход, / ход, / ход! /// Глубже / и шире, / темпом вот эдаким! / / Крикни, / победами горд — // «Эй, / сэкономим на пятилетке // год, / год, / год!» /// Каждый, / которому / хочется очень // горы / товарных груд, — // каждый / давай / стопроцентный, / без порчи // труд, / труд, / труд! / // Сталью / блестят / с генеральной стройки // сотни / болтов и скреп. // Эй, / подвезем / работникам стойким // хлеб, / хлеб, / хлеб! /// В строгое / зеркало / сердцем взглянем, // счистим / нагар / и шлак. // С партией в ногу! / Держи / без виляний // шаг, / шаг, / шаг! /// Больше / комбайнов / кустарному лугу, // больше / моторных стай! // Сталь и хлеб, / железо и уголь // дай, / дай, / дай! /// Будем / в труде / состязаться и гнаться. // Зря / не топчись / и не стой! // Так же вымчим, / как эти / двенадцать, // двадцать, / сорок / и сто! /// В небо / и в землю / вбивайте глаз свой! // Тишь ли / найдем / над собой? // Не прекращается / злой и классовый // бой, / бой, / бой! /// Через года, / через дюжины даже, // помни / военный / строй! // Дальневосточная, / зорче / на страже // стой, / стой, / стой! /// В мире / яснейте, / рабочие лица, — // лозунг / и прост / и прям: // / надо / в одно человечество / слиться // всем — / нам, / вам.

Ф е в р а л ь. 12. ***«Февраль»*** («Труд», 12. 03. 1927), VIII, 53: Стекались / в рассвете / раненько-раненько, // толпились по десять, / сходились по сто. // Зрачками глаз / и зрачками браунингов / глядели / из-за разведенных мостов. /// И вот / берем / кто нож, / кто камень, // дыша, / крича, / бежа. // Пугаем / дома, / ощетинясь штыками, // железным обличьем ежа. /// И каждое слово / и каждую фразу , / таимую молча / и шепотом, // выпаливаем / сразу // в упор, / наотмашь, / оптом. /// — Куда / нашу кровь / и пот наш деваете? // Теперь усмирите? / Чорта! // За войны, / за голод, / за грязь издевательств — // мы / требуем отчета! — /// И бросили / царскому городу // плевки / и удары / в морду. /// И с неба / как будто / окурок на пол — // ободранный орел / подбитый / пал, // и по его когтям, / по перьям / и по лапам // идет / единого сменившая / толпа. /// Толпа плывет / и вновь / садится на мель, // и вновь плывет, / русло / меж камня вырыв. // «Вихри враждебные веют над нами...» // «Отречемся от старого мира...» /// Знамена несут, / несут / и несут. // В руках, / в сердцах / и в петлицах — ало. // Но город — вперед, / но город — не сыт, // но городу / и этого мало. /// — Потом / постепенно // пришла степенность... /// — Порозовел / постепенно / февраль, // и ветер стихнул резкий. // И влез / на трон / соглашатель и враль // под титулом: / «Мы — / Керенский». /// Но мы / ответили, / гневом дыша: // — Обратно / земной / не завертится шар. // Слова / переделаем в дело! — // И мы / дошли, / в Октябре заверша // то, / что февраль не доделал.

13. ***«Корона и кепка»*** (разные изд., 12. 03. 1927), VIII, 39: Царя вспоминаю — / и меркнут слова. // Дух займет, / и если просто «главный». // А царь — / не просто / всему глава, // а даже — / двуглавный. // Он сидел / в коронном ореоле, // царь людей и птиц... / — вот это чин! — // и, как

полагается / в орлиной роли, // клюв и коготь / на живье точил. /// Точит / да косит глаза грозны! // Повелитель / жизни и казны. /// И свистели / в каждом / онемевшем месте // плетищи / царевых манифестин. /// «Мы! мы! мы!» // Николай вторый! // двуглавый повелитель России-тюрьмы // и прочей тартарары, // царь польский, / князь финляндский, // принц эстляндский / и барон курляндский, // издевающийся / и днем и ночью // над Россией / крестьянской и рабочей... // и прочее, / и прочее, / и прочее...» /// — Десять лет // прошли — / и нет. /// — Память / о прошлом / временем грабится... // Головкой русея, // — вижу — / детям / показывает шкрабица // комнаты / ревмузея. /// — Смотрите, / учащие / чистописание и черчение, // вот эта бумажка — / царское отречение. /// Я, мол, / с моим народом — / квиты. // Получите мандат / без всякой волокиты. /// Как приличествует // его величеству, // подписал, / поставил исходящий номер — / и помер. /// И пошел / по небесной / скатерти-дорожке, // оставив / бабушкам / ножки да рожки. /// — А этот... / не разберешься — стул или стол, // с балдахинчиками со всех сторон? / — Это, дети, / называлось «престол // отечества» / или — / «трон». /// «Плохая мебель!» — // как говорил Бебель. /// — А что это за вожжи, / и рваты и просты? // Сияют дети / с восторга и мления. // — А это, дети, / называлось / «бразды // правления». /// Корона — / вот этот ночной горшок, // бриллиантов пуд — / устанешь носивши. // И морщатся дети: / — Нехорошо! // Кепка и мягше / и много красивше. /// Очень неудобная такая корона... // Тетя, / а это что за ворона? /// — Двуглавый орел / под номером пятым. // Поломан клюв, / острижены когти. // Как видите, / обе шеи помяты... // Тише, дети, / руками не трогайте! — /// — И смотрят / с удивлением / Маньки да Ванятки // на истрепанные / царские манатки.

9 января. 14. ***«9-е января»*** («Известия», 22. 01. 1924), VI, 20: О боге болтая, / о смирении говоря, // помни день — / 9-е января. /// Не с красной звездой — / в смирении тупом // с крестами шли / за Гапоном-попом. /// Не в сабли / врубались / конармией-птицей — // белели / в руках / листы петиций. /// Не в горло / вгрызались / царевым лампасникам — // плелись / в надежде на милость помазанника. /// Скор / ответ / величества / был: // «Пули в спины! / в груди! / и в лбы!» /// Позор без названия, / ужас без имени // покрыл и царя, / и площадь, / и Зимний. /// А поп / на забрызганном кровью требнике // писал / в приход / царевы серебренники. /// Не все враги уничтожены. / Есть! // Раздуйте / опять / потухшую месть. /// Не сбиты / с Запада / крепости вражьи. // Буржуи / рабочих / сгибают в рожья. /// Рабочие, / помните русский урок! // Затвор осмотрите, / штык / и курок. /// В споре с врагом — / одно решение: // Да здравствуют битвы! / Долой прошения!

Коммуна. 15. ***«Первые коммунары»*** («Труд», 13. 03. 1927), VIII, 56: Немногие помнят / про дни про те, // как звались, / как дрались они, // но память / об этом / красном дне // рабочее сердце хранит. /// Когда / капитал еще молод был // и были / трубы пониже, // они / развевали знамя борьбы // в своем / французском Париже. /// Надеждой / в сердцах бедняков / засновав, // богатых / тревогой выев, // живого социализма / слова // над миром / зажглись впервые. /// Весь мир буржуев / в аплодисмент //

сливал / ладонное сальце, // когда пошли / по дорожной тесьме // жандармы буржуев — / версальцы. /// Не рылись / они / у закона в графе, // не спорили, / воду толча. // Коммуну / поставил к стене Галифе, // французский / ихний Колчак. /// Совсем ли умолкли их голоса, // навек удалось ли прикончить? — // Чтоб удостовериться, / дамы / в глаза // совали / зонтика кончик. /// Коммуну / буржуй / сжевал в аппетите // и губы / знаменами вытер. // Лишь лозунг остался нам: «Победите! // Победите — / или умрите!» /// Версальцы, / Париж / оплевав свинцом, // ушли / под шпорный бряк, // и вновь засияло / буржуя лицо // до нашего Октября. /// Рабочий класс / и умней / и людней. // Не сбить нас / ни словом, / ни плетью. // Они / продержались / горсточку дней — // мы / будем / держаться столетья. /// Шелками / их имена лепеча // над шествием / красных масс, // сегодня / гордость свою / и печаль // приносим / девятый раз.

16. ***«Парижская Коммуна»*** («Труд», 18. 03. 1928), IX, 67: Храните / память / бережней. // Слушай / истории топот. // Учитывай / в днях теперешних // прошедших / восстаний / опыт. /// Через два / коротких месяца, // почуяв — / Коммуна свалится! — // волком, / который бесится, — // бросились / на Коммуну / версальцы. /// Пощады / восставшим рабочим — / нет. // Падают / сраженными. // Их тридцать тысяч — / пулей / к стене // пришито / с детьми и женами. /// Напрасно / буржуева ставленника // молить, / протянув ладони: // тридцать тысяч / кандальников // звенит / по каторгам Каледонии. /// Пускай / аппетит у пушек / велик — // насытились / до отвала. // А сорок тысяч / в плевках / повели // томить / в тюремных подвалах. /// Погибла Коммуна. / Легла, / не сумев, // одной / громадой / бушуя, // полков дисциплиной / выкрепить гнев — // разбить / дворян и буржуев. /// И вот / выползает / дворянство-лиса, // пошло, / осмотревшись, / праздновать. // И сам / Галифе / припустился плясать // на клочьях / знамени красного. /// На нас / эксплуататоры / смотрят дрожа, // и многим бы / очень хотелось, // чтоб мы, / кулак диктатуры разжав, // расплылись — / в мягкотелость. /// Но мы / себя / провести не дадим. // Верны / большевистскому знамени, // мы / помним / версальских / выстрелов дым // и кровью / залитые камни. // Густятся / военные тучи, // кружат / Чемберлены-вороны, /// но зрячих / история учит — // шаги / у нее / повторны. /// Будет / война / кануном — // за войнами / явится близкая, // вторая / Парижская Коммуна — // и лондонская, / и римская, / и берлинская.

Л е н а. 17. ***«Лена»*** («Труд», 17. 04. 1927), VIII, 84: Встаньте, товарищи, / прошу подняться. // От слез / удержите глаза. // Сегодня / память / о павших / пятнадцать // лет назад. /// Хуже каторжных, / бесправней пленных, // в морозе, / зубастей волков / и лютей, — // жили / у жил / драгоценной Лены // тысячи / рабочих людей. /// Роя / золото / на пятерки и короны, // рабочий / тощал / голодухой и дырами. // А в Питере / сидели бароны, // паи / запивая / во славу фирмы. /// Годы / на тухлой конине // мысль / сгустили / простую: // «Поголодали, / а ныне // больше нельзя — / бастую». /// Чего / хотела / масса, // копачей / несчетное число? // Капусты, / получше мяса // и работы / 8 часов. /// Затягивая / месяца на три, // директор / что было сил // уговаривал, / а

губернатора // слать / войска / просил. /// Скрипенье сапог... / скрипенье льда... // Это / сквозь снежную тишь // жандарма Трещенко / и солдат // шлет / губернатор Бантыш. /// А дальше? / Дальше / рабочие шли // просить / о взятых в стачке. // И ротмистр Трещенко / визгнул: / «пли!» // и ткнул / в перчатке пальчик. /// За пальцем / этим / рванулась стрельба — // второй / после первого залпа. // И снова / в мишень / рабочего лба // жандармская / метится / лапа. /// — За кофием / утром рано // пишет / жандарм / упитан: // «250 ранено, // 270 убито». /// — Молва / о стрельбе опричины // пошла / шагать / по фабричным. // Делом / растет / молва. // Становится // завод // сотый. // Дрожит / коронованный болван // и пайщики / из Лензоты. /// И горе / ревя / по заводам брело: // — Бросьте / покорности / горы / нести! — / И день этот / сломленный / был перелом, // к борьбе перелом / от покорности. /// — О Лене память / ни дни, / ни года // в сердцах / не сотрут никогда. /// — Шаг / вбивая / победный / твой // в толщу / уличных плит, // помни, / что флаг / над головой // и ленскою / кровью / облит.

18. ***«17 апреля»*** (разные изд., 17. 04. 1923), V, 26: Мы / о царском плене // забыли за 5 лет. // Но тех, / за нас убитых на Лене, // никогда не забудем. / Нет! /// Россия вздрогнула от гнева злобного, // когда / через тайгу // до нас / от ленского места лобного — // донесся расстрела гул. /// Легли, / легли Октября буревестники, // глядели Сибири снега: // их, / безоружных, / под пуль песенки // топтала жандарма нога. /// И когда / фабрикантище ловкий // золотые / горстьми загребал, // липла / с каждой / с пятирублевки // кровь / упрятанных тундрам в гроба. /// Но напрасно старался Терещенко // смыть / восставших / с лица рудника. // Эти / первые в троне трещинки // не залижет никто. / Никак. /// Разгуделась весть о расстреле, // и до нынче / гудит заряд, // по российскому небу растрелясь, // Октябрем разгорелась заря. /// Нынче / с золота смыты пятна. // Наши / тыщи сияющих жил. // Наше золото. / Взяли обратно. // Приказали: / Рабочим служи! — // Мы / сомкнулись красными ротами. // Быстра шагов краснофлагих гряда. // Никакой не посмеет ротмистр // сыпать пули по нашим рядам. /// Нынче / течем мы. / Красная лава. // Песня над лавой / свободная пенится. // Первая / наша / благодарная слава // вам, Ленцы!

19. ***«Крестьянин — помни о 17-м апреля!»*** (разные изд., 17. 04. 1923), V, 24: Об этом весть / до старости древней // храните, села, / храните, деревни. /// Далеко, / на Лене, / забитый в рудник, // рабочий — / над жилами золота ник. /// На всех бы хватило — / червонцев немало. // Но все / фабриканта рука отнимала. /// И вот, / для борьбы с их уловкою ловкой // рабочий / на вора пошел забастовкой. /// Но стачку / царь / не спускает даром, // над снегом / встал / за жандармом жандарм. /// И кровь / по снегам потекла, / по белым, — // жандармы / рабочих / смирили расстрелом. /// Легли / и не встали / рабочие тыщи. // Легли, / и могилы легших не сыщешь. /// Пальбу разнесло, / по тундрам разухало. // Но искра восстанья / в сердцах / не потухла. /// От искорки той, / от мерцанья старого // заря сегодня — / Октябрьское зарево. /// Крестьяне забыли помещичьи плены. // Кто первый восстал? / Рабочие Лены! /// Мы сами хозяева земли деревенской. // Кто

первый восстал? / Рабочий ленский! /// Царя прогнали. / Порфиру в клочья. // Кто первый? / Ленские встали рабочие! /// Рабочий за нас, / а мы — / за рабочего. // Лишь этот союз — / республики почва. /// Деревня! / В такие великие дни // теснее ряды с городами сомкни! /// Мы шли / и идем / с богатеями в бой — // одною дорогой, / одною судьбой. /// Бей и разруху, / как бил по барам, — // двойным, / воедино слитым ударом!

Ленинский день. 20. ***«Разговор с товарищем Лениным»*** («Комс. правда», 20. 01. 1929), X, 17: Грудой дел, / суматохой явлений // день отошел, / постепенно стемнев. // Двое в комнате. / Я / и Ленин — // фотографией / на белой стене. /// Рот открыт / в напряженной речи, // усов / щетинка / вздернулась ввысь, // в складках лба / зажата / человечья, // в огромный лоб / огромная мысль. /// Должно быть, / под ним / проходят тысячи... // Лес флагов... / рук трава... // Я встал со стула, / радостью высвечен, // хочется — / идти, / приветствовать, / рапортовать! /// «Товарищ Ленин, / я вам докладываю // не по службе, / а по душе. // Товарищ Ленин, / работа адовая // будет сделана / и делается уже. /// Освещаем, / одеваем нищь и оголь, // ширится / добыча / угля и руды... // А рядом с этим, / конешно, / много, // много / разной / дряни и ерунды. /// Устаешь / отбиваться и отгрызаться. // Многие / без вас / отбились от рук. // Очень / много / разных мерзавцев // ходят / по нашей земле / и вокруг. /// Нету / им / ни числа, / ни клички, // целая / лента типов / тянется. // Кулаки / и волокитчики, // подхалимы, / сектанты / и пьяницы, — /// ходят, / гордо / выпятив груди, // в ручках сплошь / и в значках нагрудных... // Мы их / всех, / конешно, скрутим, // но всех / скрутить / ужасно трудно. /// Товарищ Ленин, / по фабрикам дымным, / по землям, покрытым / и снегом / и жнивьем, // вашим, / товарищ, / сердцем и именем // думаем, / дышим, / боремся / и живем!..» /// — Грудой дел, / суматохой явлений // день отошел, / постепенно стемнев. // Двое в комнате. / Я / и Ленин — // фотографией / / на белой стене.

Военный день. 21. ***«Десятилетняя песня»*** («Рабочая Москва», 23. 02. 1928), IX, 34: Дрянь адмиральская, // пан / и барон // шли / от шестнадцати // разных сторон. /// Пушка — / французская, // английский танк. // Белым / папаша // Антантовый стан. /// Билась / Советская // наша страна, // дни / грохотали // разрывом гранат. /// Не для разбоя // битва зовет — // мы / защищаем // поля / и завод. /// Шли деревенские, // лезли из шахт, // дрались / голодные, // в рвани / и вшах. /// Серые шлемы // с красной звездой // белой ораве // крикнули: / — Стой! — /// Били Деникина, // били / Махно, // так же / любого // с дороги смахнем. /// Хрустнул, / проломанный, // Крыма хребет. // Красная крепла // в громе побед. /// С нами / сливалось, // победу растя, // сердце — / рабочих, // сердце — / крестьян. /// С первой тревогою // с наших низов // стомиллионные // встанем на зов. /// Землю колебля, // в новый поход // двинут / дивизии // Красных пехот. /// Помня / принятие // красных присяг, // лава / Буденных // пойдет / / на рысях. /// Против / буржуевых // новых блокад // красные / птицы // займут облака. /// Крепни / и славься // в битвах веков, // Красная / Армия // большевиков!

22. ***«Лозунги-рифмы»*** («Комс. правда», 23. 02. 1928), IX, 37: Десять лет боевых прошло. // Вражий раж — / еще не утих. // Может, / скоро / дней **эшелон // пылью / всклубит / боевые пути. /// Враг наготове. / Битвы грядут. // Учись / шагать / в боевом ряду. /// Учись / отражать / атаки газовые, // смерти / в минуту / маску показывая. /// Буржуй угрожает. / Кто уймет его? // Умей / управляться / лентой пулеметовой. /// Готовится / к штурму / Антанта чортова — // учись / атакам, / штык повертывая. /// Враг разбежится — / кто погонится? // Гнать золотопогонников / учись, конница. /// Слышна / у заводов / врага нога нам. // Учись, / товарищ, / владеть наганом. /// Не век / стоять / у залива в болотце. // Крепите / советский флот, / краснофлотцы! /// Битва не кончена, / только смолкла — // готовься, комсомолец / и комсомолка. /// Сердце / республика / с армией слила, // нету / на свете / тверже сплава. // Красная Армия — / наша сила. // Нашей / Красной Армии / слава!**

23. ***«Долой шапки!»*** («Вечерняя Москва», 22. 02. 1929), X, 31: Ну, и дура — / храбрость-то: // всех / звала / шавками. // Всех, мол, / просто-напросто // закидаю — / шапками. /// Бойся / этих / русских фраз // и не верь — / в фуражку. // С этой фразой / нам / не раз // наломают — / ряшку... /// Враг Советов — / не дите, // чтоб идти / в кулачики. // Враг богат, / умен, / хитер... // По гробам — / укладчики! /// Крыты — / сталью-броней // кони их / крепкие. /// Не спугнешь их / враньем // о киданьи кепки. /// Враг / в дредноутах-китах, // с танками / с тяжкими, // их — / не сломишь, закидав // шапками / фуражками! /// Они / молчком / к тебе / придут, // лица / не показывая. // Лишь / на траншею, / на редут // вползет / смертища газовая. /// Пока / стальным окружием // враги / не нависли, // крепись — / во всеоружии // техники / и мысли!

А н т и в о е н н ы й д е н ь. 25. ***«Долой! Западным братьям»*** («Мол. гвардия», июль, 1929), X,74: Старья лирозвоны / умели вывести // лик войны / завидной красивости. /// В поход — / на подвиг, / с оркестром и хором! / Девицы глазеют / на золото форм. /// Сквозь губки в улыбке, / сквозь звезды очей — // проходят / гусары / полком усачей. /// В бою погарцуй — / и тебе / за доблести // чины вручены, / эполеты / и области. /// А хочешь — / умри / под ядерным градом, — // тебе / века / взмонументят награду. /// Кое-кто / и сегодня / мерином сивым // подвирает, / закусив / поэтические удила: // «Красивые, / во всем красивом, // они / несли свои тела...» /// Неужели красиво? / Мерси вам // за эти самые красивые дела! /// Поэтами облагороженная / война и военщина // должна быть / поэтом // оплевана и развенчана. /// Война — / это ветер / трупной вонищи. // Война — / завод / по выделке нищих. /// Могила / безмерная / вглубь и вширь, // голод, / грязь, / тифы и вши. /// Война — / богатым / банки денег, // а нам / костылей / кастаньетный теньк. /// Война — / приказ, / война — / манифест: // — Любите / протезами / жен и невест — /// На всей планете, / товарищи люди, // объявите: / войны не будет! /// И когда понадобится / кучки / правителей и правительств // истребить / для мира / в целом свете, // пролетарий — / мира / глашатай и провидец — // не останавливайся / перед этим!

Трудовой день. 26. ***«Американцы удивляются»*** («Рабочая газета», 14. 09. 1929), X, 89: Обмерев, / с далекого берега // СССР / глазами выев, // привстав на цыпочки, / смотрит Америка, // не мигая, / в очки роговые. /// Что это за люди / породы редкой // копошатся стройкой / там, / поодаль? // Пофантазировали / с какой-то пятилеткой... // А теперь / выполняют / в 4 года! /// К таким / не подойдешь / с американской меркою. // Их не соблазняют / ни долларом, / ни гривною, // и они / во всю / человечью энергию // круглую / неделю / дуют в непрерывную. // Что это за люди? / Какая закалка! // Кто их / так / в работу вклинил? // Их / не гонит / никакая палка — // а они / сжимаются / в стальной дисциплине! /// Мистеры, / у вас / практикуется исстари // деньгой / окупать / строительный норов. // Вы / не поймете, / пухлые мистеры, // корни / рвения / наших коммунаров. /// Буржуи, / дивитесь / коммунистическому берегу — // на работе, / в аэроплане, / в вагоне // вашу / быстроногую / знаменитую / Америку // мы / и догоним / и перегоним.

27. ***«Первый из пяти»*** («Комс. правда», 1. 10. 1929), X, 103: Разиньте / шире / глаза раскаленные, // в газету / вонзайте / зрачков резцы. // Стройтесь в ряды! / Вперед, колонны // первой армии / контрольных цифр! / // Цифры выполнения, / вбивайте клинья, // цифры повышений, / выстраивайтесь, стройны! // Выше взбирайся, / генеральная линия / индустриализации / Советской страны! /// Множьтесь, единицы, / в грабли и вилы. // Перед нулями / станьте на-караул! // Где вы, / неверы, / нытики-скулилы — // Ау?.. /// Множим / колес / маховой оборот. // Пустыри / тракторами слизываем! // Радуйтесь / шагу / великих работ, // строящие / социализм! /// Сзади / оставляя / праздников вышки, // речку времени / взрезая вброд, — // непрерывно, / без передышки // вперед! /// Расчерчивайся / на душе у пашен, // расчерчивайся / на грудище города, // гори / на всем / трудящемся мире, // лозунг: / «Пятилетка — / в 4 года!» // В четыре! / В четыре! / В четыре!

28. ***«Застрельщики»*** («На трудовом фронте», янв., 1930), X, 87: Довольно / ползало / время-гад, // копалось / время-крот. // Рабочий напор / ударных бригад, / время / рвани / вперед. /// По-новому / перестраивай жизнь — // будни и праздники / выровняй. // День ко дню / как цепочка вяжись, // непрерывней / и дисциплинированней. /// Коммуна — / дело годов, / не веков — // больше / к машинам / выставь // квалифицированных кадровиков — // шахтеров, / токарей, / мотористов. /// Обещаем / мы, / слесаря и резчики: // вынесем — / любая / работа взвались. // Мы — / зачинатели, / мы — / застрельщики // новой / пятилетки / боев за социализм. /// Давай / на тракторе, / в авто / и в вагоне // на / пятилетнем перегоне // заносчивых / американцев / догоним, // догоним — / и перегоним. /// В стройке, / в ковке, / в кипеньи литья, // всею / силой бригадовой // по / пятилетнему плану / идя, // шагом / год / выгадывай.

Женский день. 29. ***«Вместо оды»*** («Труд», 8. 03. 1927), VIII, 43: Мне б хотелось / вас / воспеть / во вдохновенной оде, // только ода / что-то не выходит. /// — Скольким идеалам // смерть на кухне / и под одеялом! /// — Моя знакомая — / женщина как женщина, // оглохшая / от примусов

пыхтения / и ухания, // баба советская, / в загсе венчанная, // самая передовая / на общей кухне. /// Хранит она / в складах лучших дат // замужество / с парнем среднего ростца: // еще не партиец, / но уже кандидат, // самый красивый / из местных письмоносцев. /// Баба сердитая, / видно сразу, // потому что сожитель ейный // огромный синяк / в дополнение к глазу // приставил, / придя из питейной. /// И шипит она, / выгнав мужа вон: // — Я / ему / покажу советский закон! /// Вымою / только / последнюю из посуд — // и прямо в милицию, / прямо в суд... — /// Домыла. / Перед взятием / последнего рубежа // Звонок / по кухне / рассыпался, дребезжа. /// Открыла. / Расцвели миллионы почек, // высохла по-весеннему / слезная лужа... // — Его почерк! // Письмо от мужа. — /// Письмо раскаленное — / не пишет, / а пышет. // «Вы моя душка, / и ангел / вы. // Простите великодушно! / Я буду тише // воды / и ниже травы». /// Рассиялся глаз, / оплывший набок. // Слово ласковое — / мастер / дивных див. // И опять / за примусами баба, // все поняв / и все простив. /// А уже / циркуля письмоносца // за новой юбкой / по улицам носятся; // раскручивая язык / витиеватой лентой, // шепчет / какой-то / охаживаемой Вере: // — Я за положительность / и против инцидентов, // которые / вредят / служебной карьере. — /// Неделя покоя, / но больше никак // не прожить / без мата и синяка. /// Неделя — / и снова счастья нету, // задрались, / едва в пивнушке побыли... // Вот оно — / семейное / «перпетуум // мобиле». /// И вновь / разговоры, / и суд, и «треть» // на много часов / и недель, // и нет решимости / пересмотреть // семейственную канитель. /// — Я / напыщенным словам / всегдашний враг, // и, не растекаясь одами / к восьмому марта, // я хочу, / чтоб кончилась / такая помесь драк, // пьянства, / лжи, / романтики / и мата.

30. ***«Две культуры»*** («Труд», 8. 03. 1928), IX, 60: Пошел я в гости / (в те года), // не вспомню имя-отчества, // но собиралось / у мадам // культурнейшее общество. /// Еда / и поэтам // вещь нужная. // И я / поэтому / / сижу / и ужинаю. /// Гляжу, / культурой поражен, // умильно губки сжав. // Никто / не режет / рыб ножом, // никто / не ест с ножа. /// Поевши, / душу веселя, // они / одной ногой // разделывали / вензеля, // увлечены тангой. /// Потом / внимали с мужеством, // упившись / разных зелий, // романсы / (для замужества) // двух мадмуазелей. /// А после / пучили живот // утробным / низким ржаньем, // слушая, / кто с кем живет // и у кого / на содержании. /// Графине / граф / дает манто, // сияет / снег манжет... // Чего еще? / Сплошной бонтон. // Сплошное бланманже. /// Гостям вослед / ушли когда // два / заспанных лакея, // вызывается / к мадам // кухарка Пелагея. /// «Пелагея, / что такое? // где еще кусок / жаркое?!» /// Мадам, / как горилла, // орет, / от гнева розовая: // «Снова / суп переварила, // некультурное рыло, // дура стоеросовая!» // Так, / отдавая дань годам, // поматерив на кухне, // живет / культурная мадам // и с жиру мордой пухнет. /// — В Париже / теперь / мадам и родня, // а новый / советский быт // ведет / работницу / к новым дням // от примусов / и от плит. /// Культура / у нас — / не роман да балы, // не те / танцевальные пары. // Мы будем / варить / и мыть полы, // но только / совсем не для барынь. /// Работа / не знает / ни баб, ни мужчин, ни белый труд / и ни

черный. // Ткачихе с ткачом / одинаковый чин // на фабрике / раскрепощенной. /// Вглубь, революция! / Нашей стране // другую / дорогу / давая, // расти / голова / другая / на ней, // осмысленная / и трудовая. /// Культура / новая, / здравствуй! // Смотри / и Москва и Харьков — // в Советах / правят государством // крестьянка / и кухарка.

Юношеский день. 31. ***«МЮД»*** («Известия», 5. 09. 1926), VII, 173: Додвадцатилетний люд, // выше знамена вздень: // сегодня / праздник МЮД, // мира / юношей / день. /// Нам / дорога / указана Лениным, // все другие — / кривы и грязны. // Будем / только годами зелены, // а делами и жизнью / красны. /// Не сломят / сердца и умы // тюремщики / в стенах плоских. // Мы знаем / застенки румын // и пули / жандармов польских. /// Смотрите, / какая Москва, // французы, / немцы, / голландцы. // И нас чтоб / пускали к вам, — // но чтоб не просить / и не кланяться. /// Жалуются — / Октябрь отгудел. // Нэповский день — / тих. // А нам / еще много дел — // и маленьких, / и средних, / и больших. /// А с кем / такое сталось, // что в семнадцать / сидит пригорюнивши, // у такого — собачья старость. // Он не будет / и не был юношей. /// Старый мир / из жизни вырос, // развевайте мертвое в дым! // Коммунизм — / это молодость мира, // и его / возводить / молодым. /// Плохо, / если / одна рука! // С заводскими парнями / в паре // выступай / сегодня / и сын батрака, // деревенский / вихрастый парень! /// Додвадцатилетний люд, // красные знамена вздень! // Раструбим / по земле / МЮД, // малышей / и юношей день.

32. ***«XIV МЮД»*** («Ленингр. правда», 2. 09. 1928), IX, 279: Сегодня / в седеющие / усы и бороды // пряча / улыбающуюся радость, // смотрите — / льются / улицы города, // знаменами припарадясь. /// Богатые / у нас / отнимали / и силы и сны, // жандармы / загораживали / ворота в науки, // но / сильны и стройны // у нас / вырастают сыны, // но, / шевеля умом, / у нас / поднимаются внуки. /// Пускай / по земле / сегодня носится // интернационалом / на все лады // боевая многоголосица / пролетариев молодых. /// Наших — / теснят. / Наших — / бьют // в озверевших / странах фашистов. // Молодежь, / миллионную руку / в МЮД, // защищая товарищей, — / выставь! /// Шествий / круг, / обними фашистские тюрьмы. // Прижмите богатых / к стенам их домов. // Пугая жирных, / лейся, / лава юнгштурма. // Пионерия, / галстуком / пугай банкирских быков. /// Они / отнимали у нас / и здоровье и сны. // Они / загораживали / дверь науки, // но, / сильны и стройны, // идут / большевизма сыны, // но, / сильны и умны — // большевистские внуки. /// Сквозь злобу идем, / сквозь винтовочный лай мы, // строим коммунизм, / и мы // передадим / борьбой омываемый // нашей / смене — / мир.

33. ***«Вперед, комсомольцы!»*** («Рабочая Москва», 2. 09. 1928), IX, 285: Старый быт — / лют. // Водка и грязь — / быт. // Веди молодых, / МЮД, // старый — / будет разбит! /// Вперед, комсомольцы, / всесоюзным походом! // В окопах вражьих — / переполох. // Вскипай / в быту / боевая охота — // На водку! / На ругань! / На грязь! / На блох! /// Мы знали / юношескую / храбрость и удаль. // Мы знали / молодой / задор и пыл. — // Молодежь, / а сегодня, / с этого МЮДа // грязь стирай / и сдувай пыль! //

Проверим жизнь / казарм и общежитий, — // дыры везде / и велики и малы. // Косматый, / взъерошенный быт обчешите, // заштопайте крыши, / чините полы! /// Коротка, разумеется, / смета-платьице, // но счет / советской копейке / проверьте, // правильно ль / то, что имеется, — тратится // или / идет в карман и на ветер? /// Все уголки библиотек оглазейте: // может, / лампочки / надо / подвесить ниже? // Достаточны ли / ворохи свежих газетин? // Достаточны ли / стопки / новых книжек? /// Переделав того, / который руглив, // вылив / дурманную / водочную погань, // смети, / осмотрев / казарменные углы, // паутину / и портреты господина бога!. /// Пусть с фронта борьбы / / поступают сводки, // что вышли / победителями / из боя злого. // — Не выпито / ни единого / стакана водки, // не сказано / ни единого / бранного слова! /// Блести, общежитие, / цветником опоясано, // на месте / и урну , и книгу нашел, — // чтоб облегченно / сказала масса: // — Теперь / живем / культурно / и хорошо! /// Старый быт — лют. // Водка и грязь — / быт. // Веди / молодых, / МЮД, // старый — / будет разбит!

34. ***«Всесоюзный поход»*** («Комс. правда», 2. 09. 1928), IX, 282: В революции / в культурной, // смысл которой — / общий рост, // многие / узрели / шкурный // свой / малюсенький вопрос. /// До ушей / лицо помыв, // галстук / выкрутив недурно, // говорят, / смотрите: / «Мы // совершенно рев-культурны». /// Дурни тешат глаз свой // красотой проборов, // а парнишка / массовый // грязен, как боров. /// Проведи / глазами // по одной казарме. /// Прет / зловоние пивное, // свет / махорка / дымом застит, // и котом / гармонька воет: // *«Дышала ночь / восторгом сладострастья»*. /// Дыры в крыше, / звезды близки, // продырявлены полы, // режут / ночь / истомным визгом // крысьи / свадьбы да балы. /// Поглядишь — / и стыдно прямо — // в чем / барахтаются парни. // То ли / мусорная яма, // то ли / заспанный свинарник. /// Просто / слово / слышать редко, // мат / с похабщиною в куче, // до прабабки / кроют предков, // кроют внуков, / кроют внучек. /// Кроют в душу, / кроют в бога, // в пьяной драке / блещет нож... // С непривычки / от порога // вспять / скорее / повернешь. /// У нас / не имеется няней — // для очистки / жизни и зданий. /// Собственной волей, / ею одной, // революционный порыв / в кулак сколотив, // строй / заместо / проплеванной / пивной // культуру / свою, / коллектив. /// Подымай, / братва, / по заводам гул, // до корней / дознайся с охотою: // кто дает на ремонт / и какую деньгу, // где / и как деньгу берегут // и как / деньгу расходуют. /// На зверей бескультурья — / охота. // Комсомол, / выступай походом! /// От водки, / от мата, / от грязных груд // себя / обчистим / в МЮД.

Новый год. 34. ***«Наше новогодие»*** («Известия», 1. 01. 1927), VII, 258.: «Новый год!» / Для других это просто: // о стакан / стаканом бряк! // А для нас / новогодие — / подступ // к празднованию / Октября. /// Мы / лета / исчисляем снова — // не христовый считаем род. // Мы / не знаем «двадцать седьмого», // мы / десятый приветствуем год. /// Наших дней / значенью / и смыслу // подвести итоги пора. // Серых дней / обыденные числа, // на десятый / стройтесь / парад! /// Скоро / всем / нам / счет / предъявят: // дни свои / ерундой не мельча, // кто / и как / в обыденной яви // воплотил / слова Ильича. /// Что в селе? / Навоз / и скрипучий воз? //

Свод небесный / коркою вычерствел? // Есть ли там / уже / миллионы звезд, // расцветающие в электричестве? /// Не купая / в прошедшем взора, / не питаясь / зрелищем древним, // кто и нынче / послал ревизоров // по советским / Марьям Андревнам? /// Нам / коммуна / не словом крепка и люба // (сдашь без хлеба, / как ни крепися!) .// У крестьян / уже / готовы хлеба // всем, / кто переписью переписан? /// Дайте крепкий стих / годочков этак на сто, // чтоб не таял стих, / как дым клубимый, // чтоб стихом таким / звенеть / и хвастать // перед временем, / перед республикой, / перед любимой. /// Пусть гремят / барабаны поступи // от земли / к голубому своду. // Занимайте дни эти — / подступы // к нашему десятому году! /// Парад / из края в край растянем. // Все, / в любой работе и чине, // рабочие и драмщики, / стихачи и крестьяне, // готовьтесь / к десятой годовщине! /// Все, что красит / и радует, / все — // и слова, / и восторг, / и погоду — // все / к десятому припасем, // к наступающему году.

P. S. ***Статья написана совместно с И. Ю. Подгаецкой.. Ей принадлежит основная идея и ряд частных наблюдений, мне — сквозная проработка материала и окончательный текст. В сокращенном виде работа была доложена на юбилейной конференции 1993 г. в Москве рядом с докладами на темы «Маяковский и Бердяев» и «Рисунки душевнобольных как средство проникновения в мир Маяковского». Мне давно хотелось показать, что так называемые плохие и так называемые хорошие стихотворения для филолога одинаковы и имеют право изучаться одинаковыми методами. Я всю жизнь собирался сделать детальный монографический анализ какого-нибудь стихотворения Н. Грибачева, но так и не собрался: не хватило филологического духа. Может быть, эта статья послужит заменой тому несостоявшемуся замыслу.***

АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРДИЗМ
Природа и культура в поэзии позднего Брюсова

> Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верлэном культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы.
>
> *О. Мандельштам*

I

ИДЕЯ И ОБРАЗ В ПОЭТИКЕ «ДАЛЕЙ»

Сборник «Дали» (1922) был анонсирован Брюсовым как «научная поэзия». Что такое для Брюсова «поэзия», мы знаем из его итоговой статьи «Синтетика поэзии», а что такое «научная» — из статьи 1909 г. о Рене Гиле. Поэзия есть акт познания, синтезирующий готовые идеи в новое, оригинальное целое. Как в языке, по Потебне, синтез двух образов дает новый, оригинальный, метафорический («нога» и «стол» — «ножку стола»), так и в поэзии, по Брюсову, синтез двух идей дает новую, оригинальную, поэтическую (теза «поэт ничтожен как человек» и антитеза «поэт велик как глашатай божественного» — дают синтез: «серафим влагает в уста поэта божественный глагол»). Научная же поэзия отличается от донаучной тем, что в ней подбор идей не случаен, а однороден, и разработка их однонаправленна. При этом Брюсов делает оговорку, которая нам важна: не всякое произведение представляет собой такой синтез идей: некоторые представляют собой детализацию только одной идеи — в таком случае парная к ней идея иногда оказывается содержанием другого стихотворения.

Разумеется, выделение «идей», этих элементарных единиц содержания стихотворения, есть операция упрощающая и схематизирующая, вся полнота поэтического содержания на язык отвлеченных понятий не переводится: такую оговорку Брюсов тоже делает. Однако операция эта необходима для анализа, и поэтому, по примеру Брюсова, мы будем пользоваться такими же упрощенными формулировками его собственных идей, составляющих содержание сборника «Дали».

Научная поэзия, как сказано, отличается тем, что в ней подбор идей однороден и разработка их однонаправленна. В идеале, стало быть,

все идейное содержание oeuvre'а научной поэзии может быть выведено из одной основополагающей идеи или, в крайнем случае, из пары синтезируемых идей. Именно к такому идеалу стремится Брюсов в «Далях». Все содержание этого сборника может быть сведено к *одной* идейной триаде: *«разум — ничто»* (теза), *«страсть — все»* (антитеза), *«их согласное взаимодействие — залог будущего»* (синтез).

Конечно, когда исходным тезисом «научной поэзии» оказывается утверждение «разум — ничто», то это звучит парадоксально; но, очевидно, для Брюсова в этом был сознательный расчет. Может быть, дело было вот в чем. Брюсов представлял себе механизм читательского восприятия литературного произведения и знал: эмоциональное сочувствие читателя бывает на стороне героя гибнущего, а не героя торжествующего. Героем Брюсова был разум; чтобы привлечь к нему читательское сочувствие (ту самую «страсть», которая — «все»), он и ставит его в положение слабейшего и едва ли не гибнущего. Оправдался ли этот брюсовский расчет, сказать трудно: как известно, большая часть откликов на «Дали» и «Меа» — это не защита разума, а защита Брюсова от упреков в скептицизме и релятивизме: на деле же он, мол, истинно верил и в разум, и в науку. Нимало не сомневаясь в этом, мы должны, однако, признать факт: в стихи «Далей» он допустил из своего сложного мировоззрения только эту идею, «разум — ничто», и вывел из нее все остальные. Сейчас мы попробуем проследить, как он это сделал.

В сборнике «Дали» 29 стихотворений. Идея-теза «разум — ничто» присутствует из них в 22-х. Идея-антитеза «страсть — все» присутствует в 18-ти. Средство их синтеза, тема будущего, присутствует в 13-ти (как правило, только в сочетании с одной или обеими из предыдущих идей: она при них — вспомогательная). Посмотрим, как конкретизируются эти идеи и их сочетания в каждом из отдельных стихотворений сборника. Мы попробуем сформулировать (повторив брюсовское извинение за неизбежность упрощения) идейное содержание каждого стихотворения, чтобы охватить все 29.

Сперва — группа стихотворений, в которых идея-теза «разум — ничто» выступает в чистом виде, без всякого оттенения: здесь нет еще синтеза, а только детализация. «Наука не может исчерпать тайны вселенной» (содержание стихотворения «Загадка сфинкса»). «Все достижения мировой культуры — мгновение в вечности, ничто с точки зрения вселенной» (стихотворение «От Перикла до Ленина»). «Прошлое ничтожно, бесполезно и невоскресимо» («Годы в былом»). «Мы знаем вселенную умом, но бессильны в ней делом: смиримся же перед марсианами» («Мы и те»). «Но и марсиан в мире нет: и они за нас ничего не сделают» («Разочарование»). «Разум не одолевает законов мира, но сам не замечает того, тешится игрушками культуры и вырождается в веру» («Принцип относительности»). «Культура не спасает человечество от

недолговечности, как тропики не спасают землю от тундры» («Мы все — Робинзоны»). Всего 7 стихотворений.

Затем — группа стихотворений, в которых идея-теза «разум — ничто» дополняется оттеняющей идеей-антитезой «страсть — все», но еще без попыток синтеза. «Наука напрасно силится расчленить и мотивировать страсть, а та — жива» («Прикованный Прометей»). «Разум слабее, чем воображение, ибо оно — родовое наследие предков» («Там, в днях»). «Разум, нажитый культурной историей, меркнет перед страстью, несущей в себе прапамять предыстории» («Кто? — мы? Иль там?..»). «Наука бессильна объяснить прапамять о прежних существованиях и страстях, которую вмещает человек» («Nihil»). «Наша весенняя тоска о любви — наследие дикой природы, только вырожденное в мире разума» («Весенняя песня о любви»). Всего 5 стихотворений.

Затем, наконец, группа стихотворений, в которых теза «разум — ничто» и антитеза «страсть — все» сводятся в синтез перспективой будущего. «Мысль в культуре преходяща, и ее делает вечной только страсть» («Легенда лет»). «Не общественная и личная борьба и победы, а лишь миги страсти дойдут из настоящего в будущее» («Лишь миги»). «Никакой наукой и техникой не разорвать память и страсть, связывающую человека с прошлым; они — путь во вселенную» («Pou sto»). «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее, но они смыкаются и в начале, через стихию страсти, и в конце, неизвестно еще, через что» («Кругами двумя»). «Культура языка мертва, оживит ее лишь стихия языка, за нею — будущее» («Новый синтаксис»). «Культура и природа взаимооплодотворяются в вихре весны и новой жизни» («С Ганга, с Гоанго...»). И, наконец, самое оптимистическое: «Вся история культуры — малость, а природа свежа и ждет укрощения, мир молод, и будущее впереди» («Молодость мира»). Всего 7 стихотворений.

Таким образом, в основной ряд разработки исходной идеи «разум — ничто» (теза; теза и антитеза; теза, антитеза и синтез) укладываются 7+5+7, всего 19 стихотворений, две трети сборника «Дали». Остальные же стихотворения возникают, когда в этом ряду какое-нибудь или какие-нибудь из звеньев опускаются.

Так, например, от основной идеи-тезы «разум — ничто» возможен переход сразу к перспективе времени, без упоминания о страсти; так построены еще три стихотворения. «Дух человеческий доселе спит, и все в мире разобщено; восстань, погибни или цари!» («Пленный лев»). «Культура не спасает человечества от вражды и гибели; но старую культуру сменит новая под знаменем революции» («Стихи о голоде»). «Никакая история не возродит праарийского единства человечества, а возродит только революция» («Над картой Европы»).

Идея-антитеза «страсть — все» выступает вне синтеза, только в детализации, тоже в трех стихотворениях. «Природа — это хаос зыбких

стихий» («В прятки»). «Из этого хаоса внешних стихий человек спасается в хаос страстей — стихий внутренних» («От виска и до виска»). «В этой внутренней стихии-страсти человеку открывается и внешняя стихия — памятью детства и воображения» («Под зимним ветром»).

Идея-синтез, «схождение противоположностей — дело будущего», выступает изолированно только в одном стихотворении: «С укреплением революции идет в ногу и укрепление враждебного старого мира — победа еще впереди» («Сегодня»). В соединении эти две идеи (но без третьей, исходной, «разум — ничто») появляются в трех оставшихся стихотворениях сборника: «Новое и старое в мире, действительно, неуютно, но это преодолимо теплом страсти» («Перед съездом в Генуе»); «Новое торжествует в революции, и сердце оживает молодой страстью» («Красное знамя»); «Стихия страсти толкает человека от верного к неверному и неведомому, и в этом — залог грядущих перемен» («Искушение гибели»). Всего, таким образом, 29 стихотворений, полный состав книги.

Разумеется, снова и снова приходится повторять брюсовскую оговорку: формулировки идейного содержания не могут быть исчерпывающими, реальное содержание стихотворений разнообразнее и богаче, но в систему идейной концепции книги «Дали» они сцепляются именно таким образом. А как эти единонаправленные идеи разнообразятся, мы могли отчасти уловить еще по ходу перечня: основные понятия часто дополнялись или заменялись параллельными, вариантными, например, «разум» представал как «история культуры», «страсть» расширялась в «стихию» или сужалась в «прапамять», при связи «разума» с «будущим» всякий раз возникала тема «разобщение и единство». Все такие мотивы, конечно, могут быть каталогизированы, но сейчас хотелось бы сказать не об этом.

Мы излагали систему «порождения содержания» брюсовских стихов в терминах брюсовской же «синтетики поэзии». А можно было сделать это и иначе, гораздо традиционнее, но едва ли не стройнее: в терминах классической риторики. Как представляла старая риторика «инвенцию», изобретение содержания? Вот пример из «Риторики» Ломоносова. Дана сентенция: «неусыпный труд препятства преодолевает»; требуется развернуть ее в пространную речь. Исходная сентенция — это «тема»; она состоит из 4 «терминов» («неусыпность», «труд», «препятства» и «преодоление»); от каждого термина ассоциациями производятся «первичные идеи» (например, от «препятств»: страх, война, зима, горы, пустыни, моря); от первичных идей — «вторичные» (например, от «гор»: вышина, крутизна, расселины, пещеры, ядовитые гады) и т. д. Так совершается поэтическая конкретизация отвлеченных идей. А что мы видели в «Далях» Брюсова? Исходная тема из двух терминов: «разум — ничто»; первичные идеи, от противоположности, «страсть — все»,

от согласования, «гармония — в будущем»; вторичные идеи: от «разума» — культура, история, прошлое, единство, от «страсти» — природа, прапамять, будущее, хаос, — и т. д., до предельной конкретизации.

«До предельной конкретизации», сказали мы; а что такое предельная конкретизация? Название единичного, именованного предмета или лица, воплощающего ту или иную отвлеченную идею; так, по Ломоносову, от понятия «неусыпность» мы можем перейти к понятию «сила», а от него к конкретным воплощениям «Геркулес» или «Самсон», и дальше уже не идти. Вот по этому пути идет и Брюсов: он старается от отвлеченных понятий сойти к их предельно конкретным воплощениям, причем как можно скорее. Отсюда — его, если можно так выразиться, номенклатурная поэзия, громоздящиеся перечни собственных имен. Наука для него — Колумб, Скотт, Пири («Загадка Сфинкса»), Пифагор, Птолемей, Галилей («Мы и те»). Культура — копье Афин и зубцы Дантовой Равенны («Там, в днях»), от Архимеда до Эйнштейна, от Москвы до Вавилона («Легенда лет»), от Мвутанга до авеню Опера («От Перикла до Ленина»), от Хеми до Иоахимсталя («Новый синтаксис»). История — от Снофру до Интернационала, от Сены до Днепра («От Перикла до Ленина»), от совета лемуров до совета в Рапалло («Молодость мира»). География — от южного парда до лабрадорских седин, от низменной Фризии до выси Альп («С Ганга, с Гоанго...»), от столбов Мелькарта до Колхиды («Над картой Европы»), от манджура до Килиманджаро («Пленный лев»). Страсть — Фауст и Елена («Легенда лет»), любовь перед Мелиттой и смерть при Ронсевале, Прометей-огненосец и песня Гюлистана («Прикованный Прометей»). Прапамять — Петрарка, Тибулл, Мимнерм, прачеловек, птицы в овсе («Кто? мы? иль там...»). Воображение — Пегас над Саргассами, ахеи и трои на смену Пизарро («Там, в днях»). При этом в эпоху Ломоносова для традиционных поэтических тем такие перечни были готовы и общепонятны, Брюсов же для своих новых тем должен был составлять их впервые, из имен малознакомых (особенно для малоподготовленного госиздатовского читателя), это требовало поясняющего автокомментария (такие составлял к своим стихам если не Ломоносов, то Кантемир, но об этом все давно забыли), автокомментарий казался странным, вызывал насмешки и пародии, среди которых были даже удачные (Б. Аннибала); но Брюсов шел и на это.

Откуда этот номенклатурный пафос с этими постоянными «от — до», «от — до», как бы ориентирующими читателя в веках и пространствах («Века и пространства» — заглавие первого раздела «Далей»)? Думается, что образец Брюсова можно назвать — это был поэт, которого он знал, ценил, переводил, хотя никогда не поднимал своим знаменем: Гораций. Я прошу позволения процитировать характеристику образной системы Горация, написанную мною когда-то совсем для другой цели и без всяких мыслей о Брюсове [Гаспаров 1970, 16–17]:

Отвлеченность и конкретность в стихах Горация часто чередуются: предельно конкретный, ощутимый, вещественный образ на первом плане, а за ним — бесконечная даль обобщений, и взгляд все время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Для облегчения этих движений взгляда поэт расставляет на его пути промежуточные опоры — географические и мифологические образы. Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение по округу, панцирь у него испанский, пашни — фригийские, богатства — пергамские и т. д. Так за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, и Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте; а с особенной радостью он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель — к западным кантабрам, заморским бриттам, северным скифам, восточным парфянам и индийцам.

Как географические образы придают горациевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. Любое чувство, любое действие самого поэта или его адресата может найти прообраз в неисчерпаемой сокровищнице мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню — и за его спиною встают тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые изведали такую же страсть. Император Август одержал победу над врагами — и за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею — еще более великая победа олимпийцев над гигантами. При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него «сын Атрея», Венера — «царица Книда и Пафоса», Аполлон — «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит все дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас такие географические и мифологические ассоциации кажутся искусственными, но для Горация и его современников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени.

Не того ли самого хотел и Брюсов?

Можно не настаивать на том, что Гораций был непосредственным и единственным вдохновителем брюсовской образности. Можно даже быть уверенным, что на пути от Горация к Брюсову было по крайней мере одно дополнительное звено — это Виктор Гюго (которого Брюсов переводил в 1919 г.), чьи поздние стихи переполнены совершенно брюсовским обилием экзотических имен и названий (например, поэма «Осел», скептицизмом и релятивизмом тоже перекликающаяся с «Далями»). Но на этом сейчас останавливаться нет возможности. А на Горации стоило остановиться вот почему.

Мы знаем, что Брюсов ощущал революцию как культурный перелом всемирно-исторического масштаба — не такой, как, например, между классицизмом и романтизмом, реализмом и символизмом, а такой, как

между античным миром и новоевропейским миром. Об этом он твердил постоянно. На его глазах, стало быть, начиналась новая мировая цивилизация, ей нужен был новый язык, система знаков, опорных образов, до предела нагруженных смысловыми ассоциациями, — таких, какими обслуживала античный мир греческая мифология. Эту задачу создания образного языка новой культуры Брюсов и взял на себя — не надеясь, конечно, решить ее в одиночку, но желая сделать хоть первый шаг на пути будущих творцов. Это была попытка создать мифологический арсенал новой эпохи, ее ориентиры во времени и пространстве — с Пифагором и Галилеем вместо Зевса и Аполлона, манджуром и Килиманджаро вместо бриттов и парфян, советом лемуров вместо гигантомахии и мировой революцией вместо реновации римского золотого века. И понятно, что при этом, работая в лирике, он оглянулся на опыт того, кто заведомо совершеннее всех владел таким языком в лирике предыдущей, античной эпохи, — Горация.

Конечно, Брюсов был подготовлен к этому героическому эксперименту не только умственным расчетом, но всем своим собственным путем. Галереи культурно-исторических героев, от Адама и Дедала до Наполеона и Гарибальди, были непременной принадлежностью его книг с самого начала века. Эти обзоры убыстрялись, сжимались в концентрат, а потом в концентрат концентрата. Брюсов не нуждался в пародистах: употребляя слово «пародия» в высоком, тыняновском смысле («Евгений Онегин» — автопародия южных поэм), можно сказать, что «Дали» были автопародией «Любимцев веков», точно так же, как потом цикл «Бреды» из «Меа» станет автопародией «Далей». В заключительном разделе этой статьи мы рассмотрим программное стихотворение из «Бредов»: в какой мере это автопародия и в какой нет? Но перед этим попробуем для опыта взглянуть на три стихотворения «Далей», чтобы увидеть, как Брюсов укутывает свою однообразную идею в пеструю ткань своей новой мифологии, и проверить, убедительно ли мы извлекали формулировки этой идеи из-под этих образов.

Отступление. Разбирая идейное содержание «Далей», мы следовали методике, намеченной самим Брюсовым в статье «Синтетика поэзии» (1924, опубликовано посмертно в 1925). Напоминаем ее план: 1) поэзия как познание, 2) наука как познание аналитическое, 3) поэзия как познание синтетическое, 4) пример — «Пророк» Пушкина, 5) другие примеры из Пушкина, Тютчева, Фета, 6) периферийные, несинтетические произведения поэзии, 7) выводы для теории поэзии, истории поэзии, критики. Разбору «Пророка» посвящена и отдельная, более подробная статья — «Пророк: Анализ стихотворения», тоже опубликованная посмертно. [Брюсов 1975, VI, 557—570; VII, 178—196].

Кажется, не отмечалось, что источником этой брюсовской диалектической теории поэтической идеи/темы является концепция Вяч. Ива-

нова из его статьи «О существе трагедии» с экскурсом «О лирической теме» (1912, потом вошло в «Борозды и межи», 1916). Иванов начинает с ницшеанского противопоставления аполлинийского и дионисийского начал; символ аполлинийского — целостная монада, символ дионисийского — расколотая диада; монадический жанр — эпос, где даже междоусобная борьба видится со стороны как уже решенная; диадический жанр — трагедия, где даже в душе человека борьба принципиально неразрешима. В лирике же господствуют стихи диадические и триадические (чистые монады в лирике кажутся безжизненными и требуют мысленного дополнения до диады или триады). В триадических «преобладает элемент аполлинийский: душевное волнение, возбужденное созерцанием некоторой противоположности, приведено в них к своему разрешению в третьей лирической идее... их цель — гармония». Диадические же «тяготеют... к дионисийскому полюсу лирики»: «возбудив в душе слушателя тревожное или мятежное движение, предоставляют ему самому найти в последнем разрешительный строй». Примеры триадических стихотворений — «Горные вершины» или «Я помню чудное мгновенье»; примеры диадических — «Парус», «Спеша на север издалека...». «Так, в стихотворении «Горные вершины» можно различить три темы: 1) тему тишины в вечерней природе, 2) тему смятенной человеческой души («подожди немного»), 3) тему таинственного обещания тишины душевной («отдохнешь и ты»). Примеры диадических. В стихотворении «Парус» первой темой является парус, второй — противополагаемая ему внешняя данность, окружающая его; ...в стихотворении «Казбек» первая тема — Казбек, приемлющий просьбы, вторая — поэт, просящий». [См.: Иванов 1974, II, 190–204; ср. «Поэтика», лекции 1921–1922 г. в записи О. Тер-Григоряна, л. 89–93]. Характерно для брюсовского классицистического, парнасского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только «аполлинийский», триадический, — в соответствии с гегелевской диалектикой, на которую (в лекциях) ссылается и Иванов. Было бы интересно проверить на диадичность и триадичность построения собственные стихотворения Вяч. Иванова.

Тексты

Стиль брюсовских «Далей» необычайно усложнен: скомканный синтаксис, конкретнейшие образы для изображения абстрактнейших понятий, нагромождение редких имен и терминов. Вывести из такого стихотворения «идею», представленную в нашем пересказе, — процедура рискованная и всегда оспоримая. Чтобы читатель мог при желании проверить наши утверждения и при несогласии предложить иные формулировки, мы приводим здесь полный текст всех стихотворений этой малопопулярной книги (кроме лишь последнего, самого большого и самого простого, — «Стихов о голоде»). Три из них для примера раз-

бираются подробно в следующем разделе — «Разборы-иллюстрации». Группировка стихотворений — в последовательности рассмотрения их в статье.

Т е з а. ***«Загадка Сфинкса»*** (1921—1922): Зеленый шарик, зеленый шарик, Земля, гордиться тебе не будет ли? Морей бродяги, те, что в Плюшаре, Покрой простора давно обузили. / Каламбур Колумба: «Il mondo poco», — Из скобок вскрыли, ах, Скотт ли, Пири ли! Кто в звезды око вонзал глубоко, Те лишь ладони рук окрапивили. / Об иных вселенных молча гласят нам Мировые войны под микроскопами, Но мы меж ними — в лесу лосята, И легче мыслям следить за окопами. / Кто из ученых жизнь создал в тигле? Даст каждый грустно ответ: «О, нет! не я!» За сто столетий умы постигли ль Спиралей пляску, пути планетные? / Все в той же клетке морская свинка, Все новый опыт с курами, с гадами... Но, пред Эдипом загадка Сфинкса, Простые числа все не разгаданы.

«От Перикла до Ленина» (1922): В базальты скал вбивая анналы, Рабы, под плетью фараона Снофру, Печально мечтали ль, что гимн Интернационала Победно пройдет от Сены к Днепру? / Дикарь сторожит в тростниках Мвутанга, В волоса воткнув два важных пера; А в залах Булль еще вертится танго, И пляшет в огнях avenue de l'Opéra. / Но, как древле, все так же муравьи суетятся, Из игл возводя дом до смелых высот, Бобры за плотиной уставной ютятся, Пчелы межат шестигранный сот. / И так же в пространстве кольца Сатурна, Свеченье Венеры, круги комет, Как в дни, когда сцены тряслись от котурна, Иль на храмы луну сводил Магомет. / От Перикла до Ленина — от сегодня до завтра, Моряка, что причалил на берег, сон. Тупую докуку под черепом плеозавра Лишь мутно осмыслил упрямый Бергсон. / И дерзкие светы Лобачевского или Маркса, Состязанья и песни столетий и стран, — Быть может, лишь плошки там, с красного Марса, С песчинки, что мчит вдаль Альдебаран.

«Годы в былом» (11.02.1922): Наискось, вдоль, поперечниками Перечеркнуты годы в былом, — Ландкарта с мелкими реченьками, Сарай, где хлам и лом. / Там — утро, в углу, искалеченное; Там — вечер, убог и хром; Вот — мечта, чуть цела, приналечь на нее, Облетит прогорелым костром. / Цели, замыслы, — ржа съедающая Источила их властный состав, С дней, растерянных дней, тех, когда еще я Верил вымыслам, ждать не устав. / И они, и они, в груду скрученными, Ночи клятв, миги ласк, тени губ... Тлеть в часах беспросветных не скучно ли им, Как в несметном, метельном снегу? / Конквистадор, зачем я захватываю Город — миг, клад — часы, год — рубеж? Над долиною Иосафатовою Не пропеть пробужденной трубе.

«Мы и те» (17.02.1922): Миллионы, миллиарды, числа невыговариваемые, Не версты, не мили, солнце-радиусы, свето-года! Наши мечты и мысли, жаркий товар, и вы, и мы, и я — Не докинул никто их до звезд никогда! / Велика ли корысть, что из двух соперников древности Пифагором в веках побежден Птолемей, Что до нас «e pur se...» Галилей умел донести, И книга его, прозвенев, стала медь? / Велика ли корысть, что мы славим радостно честь свою, В обсерватории на весы Сатурн опустив, Посчитав на Венере градусы по Цельсию, Каналы на Марсе ловя в объектив? / Все равно! все равно! И нич-

тожного отзыва Нет из пространства! терпи да млей! Мы — что звери за клеткой! Что ж, нововолосого Марсианина, что ль, мы ждем на земле? / Так растопчем, растопчем гордость неоправдываемую! Пусть как молния снидет из тьмы ночи ловец — Брать наш воздух, наш фосфор, наш радий, радуя и мою Скорбь, что в мире смирил умы не человек!

«Разочарование» (1.03.1922): Вот замолкла, заснула, закуталась Черным ворохом чуткая полночь. Дверь в миры отперта; из-за купола Марс мечтает приближенный. Полно! / Ты — мой бред! ты — мой призрак! Лилит моя! Мозг пилить невозможным ты снова ль? Что мы? — капля, в вселенную влитая, Нить, где взвита в бездонность основа! / Те мечты я сотру, мел на аспиде! Сеть каналов твоих смажу тушью! Прокричи из ночи еще раз: «Приди!» Мне ль углей мировых внять удушью? / Пусть нигде, пусть никто, всех семи планет, Нам не отзыв, не зов: лед и зной лишь! Вечность нас зевом медленным выплюнет, — Мы — лишь бедный цветок, ах! весной ли? / Прежде, после, — ей что? наших выкладок Ей не брать, — единиц в биллионе! Звезд ряды строить в небе привыкла так, Что меня, здесь во тьме, для нее — нет!

«Принцип относительности» (1.03.1922): Первозданные оси сдвинуты Во вселенной. Слушай: скрипят! Что наш разум зубчатый? — лавину ты Не сдержишь, ограды крепя. / Для фараоновых радужных лотосов Петлицы ли фрака узки, Где вот-вот адамант leges motus'ов Ньютона — разлетится в куски! / И на сцену — венецианских дожей ли, Если молнии скачут в лесу! До чего, современники, мы дожили: Самое Время — канатный плясун! / Спасайся, кто может! — вопль с палубы. Шлюпки спускай! — Вам чего ж еще? Чтоб треснул зенит и упало бы Небо дырявым плащом? / Иль колеса в мозгу так закручены, Что душат и крики и речь, И одно вам — из церкви порученный Огонек ладонью беречь!

«Мы все — Робинзоны» (11.12.1921): Все же где-то в сонном атолле Тень свою пальмы купают. В Рязанском пруду оттого ли До страдания бледны купавы? / В океаны вдвинутый стимер Уследишь ли с пляжа лорнетом? И станет ли наш сон возвестимей В синеве горящим планетам? / Мы радио бросаем в пространство, Видим в атоме вихрь электронов, Но часто мечтаем про странность Природы, мимозу тронув. / Мы все — Робинзоны Крузо, И весь мир наш — спокойный остров; Он без нас будет мчаться грузно В ласке солнца, знойной и острой. / И вся груда наук и раздумий, Картин, поэм и статуй — Станет пепл, что в огонь не раздует Налет кометы хвостатой. / Пирамиды, спите над Нилом! Слоны, топчите Гвинею! По-прежнему в болоте немилом Незабудкины слезы синеют.

Теза-антитеза. ***«Прикованный Прометей»*** (30. 03.1922): Те в храме, негу льющей в кровь Мелитты, Те за щитом — пасть навзничь в Ронсевале; А здесь, где тайну цифры засевали, В рядах реторт — электролиты. / Там, всюду, те, кто в счете миллионов, С семьей, за рюмкой, в спальне, на арене, — Клясть, обнимать, дрожать разуверений... И все — безумный хмель ионов! / Крутиться ль жизни в буйстве и в угаре? На бедра бедрам падать в зное пьяном, Ножам втыкаться в плечи Арианам, Тупиться дротам в Калахари? / Наука выставила лик Медузы, Все истины растворены в мицелле, И над рабами бич гудит: «Нет цели!» Кто с Прометея снимет узы? / Спеши,

Геракл! не сломите титана! Огня не мог задуть плен стовековый. На все угрозы и на все оковы Заклятье — песни Гюлистана.

«Там, в днях...» (22.03.1922): См. ниже, «Разборы-иллюстрации».

«Кто? — мы? иль там...» (8.03.1922): Моя рука — к твоей святыне, На дрожь мою — ладонь твоя; Сан-Марко два жгута витые Колени жгут, мечту двоя. / Длить сон предчувствий; первый трепет Впивать в сухом агате глаз: Следя добычу, смотрит стрепет, Ждет искр Франклинова игла. / Кто? — мы? иль там, в веках воспетых, Мимнерм, Тибулл, Петрарка, все! Ur-Mensch, в его слепых аспектах, Две птицы, слитые в овсе? / Чудовищ, тех, эпохи ранней, Вздох в океан, громовый всхлип, Где в ласке клык смертельно ранит, Где рот рычать от крови слип? / Уже двух рук сближенье жутко, Дождь тысяч лет гудит в ушах, — В бред, в хаос, в тьму без промежутка, Все светы, правд и лжи, глуша!

«Nihil» (1.02.1922): Как мечты о мечтах отошедшего детства, — Над папирусом никнуть в святилище Ра, В тогу на форум небрежно одеться, Влюбленным трувером у окна замирать... / Наука над ухом: «Голос атавизма!.. Сложность клетки!» — и много прочих слов. Акула, наш дух! ты ль — веками давиться, Где песчинки в самуме — тысячелетий число! / Я был? я ли не был?.. И были и небыль — Цветное круженье молекул в мозгу: Зачерпнуть ли под череп с созвездьями небо? На ладонь уложить ли золотую Москву? / И, поклонникам кинув легенды да книги, Оживленный, быть может, как дракон на звезде, Что буду я, этот? — не бездонное ль nihil, Если память померкла на земной борозде, / Если я не узнаю мило-мнимых мгновений, Где вот эти губы припали к лицу, Если — раб роковых межей, мановений Вечности, веющей вслед беглецу!

«Весенняя песня о любви» (22.03.1922): Тосковать в снег весны, — о, банальные Песни праотцев, скок сквозь огонь: С тигром крыться под своды бананные, Догонять с рыжей пумой вигонь! / Март морочит морозная оттепель; К печкам лепятся тени Мюрже... Что ж плеснуло? груз тел — не на отмель ли К ласкам вешним две пары моржей? / Ночью вскрыть бы (проделки Лесажевы) Потолки: лоб на лоб, рот ко рту, — Сколько спаянных в дрожь! Иль рассажены В них твои паладины, Артур? / Волны бьют с пустыря миоценова, Чтоб, дрожа, грудь теплела в руке: Древних дебрей слеза драгоценная — Вздох табачный ловить в мундштуке. / Верб заветных где пух? — Не равно ли им, Здесь, где страсть — на прилавок товар, Лед и гейзеры, ель и магнолии... А Джон Фич, темя вниз, в Делавар!

Т е з а - а н т и т е з а - с и н т е з. *«Легенда лет»* (8.02.1922): Мощь — в плиты пирамиды; гнев холодный — В сеть клинописи; летопись побед — В каррарский мрамор; в звоны бронз, в полотна — Сказанья скорбные торжеств и бед; / Мечты и мудрость — в книги, свитки, томы, Пергаменты, столбцы печатных строк! — Клад всех веков, что нищенских котомок Позорный сбор, — запас на краткий срок! / Тем — статуи, музеи — этим! Чтите, В преданьях стран, певцов и мудрецов! — Иной поэт пел в давней Атлантиде, Все к тем же звездам обратив лицо. / При прежнем солнце глянет день, и, к тайнам Причислен, станет баснословен — слон. Бред в смене бредов — Архимед с Эйнштейном, Легенда лет — Москва иль Вавилон.

/ Искать? чего? — крупинки в вихрь вселенной Не вдвинуть! Сны? — Им все во власть ли ты Предашь? Длить вечность Фаусту с Еленой, Где призрак-мысль и призрак-страсть слиты.

«Лишь миги» (18.11.1921): Не шествия, где в гул гудят знамена, Не праздник рамп, не храмовой хорал, — Туда, в провал, из правды современной, С морского дна излюбленный коралл; / Нет! — милые обличья жизни нежной: Вдвоем над Гете светом тень спугнуть, Вдохнуть вдвоем с созвездий иней снежный, У ног любимых ботик застегнуть; / Лишь миги, те, — сознанья соль живая, — Что пресный ключ включают в океан, И жгут из мглы дней и надежд, всплывая, — Киприды лик, весь пеной осиян; / И там, за гранью памятей и пеней, Впивая в «я» не взором кругозор, Не вопль вражды, не прелесть песнопений, Победный терн иль лавровый позор, / Но час, где ночь, где за стеклом бесцветным С промерзлых камней оклики колес, Где узость плеч под простыней, в заветном Последнем споре под наитьем слез.

«Pou sto» (11.01—17.02.1922): Ты ль пригоршнями строфы по радио, Новый орфик, на Марс готовишь? Но короче аркан — земной радиус: Вязнешь по пояс в прошлом, то бишь! / Этот стих, этот вскрик-отзвук: выплакать Страх, что враг камень в лоб загонит, Черепка скрип на сланце, а вы: плакат Там, в межзвездном, — Lux-Zug — вагоне! / Бедный бред, что везде — скреп Эвклидовых Тверд устой: столп, шатнуть нельзя! Все ж в веках пробил час, где б выкидывать Истин груз, все их в муть неся! / Прометей ли пришел? укажи: pou sto? Иль Фиджийский вождь встал с рогожи? Смысл веков не броженье ль во лжи пустой! Время, место — мираж прохожий! / Только снег, зелень трав, моря мантия, Сговор губ к алтарю Селены — Свет насквозь смертных слов, пусть обман тая, Нам наш путь в глубину вселенной.

«Кругами двумя» (20.11.1921): См. ниже, «Разборы-иллюстрации».

«Новый синтаксис» (1922): Язык изломан? Что ж! — глядите: Слова истлевшие дотла. Их разбирать ли, как Эдите На поле Гастингском тела? / Век взвихрен был; стихия речи Чудовищами шла из русл, И ил, осевший вдоль поречий, Шершавой гривой заскорузл. / Но так из грязи черной встали Пред миром чудеса Хеми, И он, как шлак в Иоахимстале, — Целенье долгих анемий. / В напеве первом пусть кричащий Звук: то забыл про немоту Сын Креза, то в воскресшей чаще Возобновленный зов «ату!» / Над Метценжером и Матиссом Пронесся озверелый лов, — Сквозь Репина к супрематистам, От Пушкина до этих слов.

«С Ганга, с Гоанго...» (28.12.1921): См. ниже, «Разборы-иллюстрации».

«Молодость мира» (1.05.1922): Нет! много ли, мало ли, чем бы ты вымерил Все, что в тысячелетия, как в пропасть, упало, — Материки, что исчезли, расы, что вымерли, От совета Лемуров до совета в Рапалло? / Имена персеидами падают в памяти, Царей, полководцев, ученых, поэтов... Но далеко ль еще по тем же тропам идти, Набирая в ненужный запас то и это? / На пути библиотеки стоят цитаделями, Лагерями — архивы, загражденьем — музеи... Вдребезги грудь о песни к Делии, Слеп от бомб риккертианства, глух от древних Тезеев. / Но океаны поныне кишат протоплазмами, И наш радий в пространствах еще не растрачен, И дышит Земля земными соблазнами, В мириадах миров всех, быть может, невзрачней. / А сколько учиться, — пред

нами букварь еще! Ярмо на стихии наложить не пора ли, Наши зовы забросить на планету товарищу, Шар земной повести по любой спирали? / Человек! свои мерки опять переиначь! а то Уронишь афишу, озадаченный зритель! Человечеством в жизни ныне не начата ль Лишь вторая глава там, в Санта-Маргарите?

Теза-синтез. ***«Пленный лев»*** (8.04.1922): **Здесь, где к прудам нависают ракиты, Уток узорный навес, Что нам застылые в сини ракеты Вечно неведомых звезд? / В глухо закутанной юрте Манджура Думам степного царя Царь знойных пажитей, Килиманджаро, Снится ль, снегами горя? / В позднем просторе ночей поцелуям Тесно ль на милых плечах? Крик свой в безвестное что ж посылаем, Скорбь по пространствам влача? / Сотни столетий — досуги полипам Строить коралловый хлев... Спишь ты, канатами связан по лапам, Праздных посмешище, лев! / Сказы к чему же венчанных ведуний, В час, когда бел Алтаир? Иль тебе мало всех снов и видений, Ждущему грохот Заир? / Прянь же! и в вечность, — добыча заклятий, Рухни, прекрасно разбит, Иль, волен властвовать, ринься за клети Всех планетарных орбит!**

«Стихи о голоде» (1922).

«Над картой Европы 1922 г.» (26.03.1922): **Встарь исчерченная карта Блещет в красках новизны — От былых Столбов Мелькарта До Колхидской крутизны. / Кто зигзаги да разводы Рисовал здесь набело? Словно временем на своды Сотню трещин навело. / Или призрачны седины Праарийских стариков, И напрасно стяг единый Подымался в гарь веков? / Там, где гений Александра В общий остров единил Край Перикла, край Лисандра, Царства Мидий, древний Нил? / Там, где гордость Газдрубала, Словно молотом хрусталь, Беспощадно разрубала Рима пламенная сталь? / Там, где папы громоздили Вновь на Оссу Пелион? Там, где огненных идиллий Был творцом Наполеон? / Где мечты? Везде пределы, Каждый с каждым снова враг; Голубь мира поседелый Брошен был весной в овраг. / Это — Крон седобородый Говорит веками нам: Суждено спаять народы Только красным знаменам.**

Антитеза. ***«В прятки»*** (18.05.1921): **Ночь уснула, дождем убаюкана, Спит старуха, младенца крепче, Теперь не расслышит ни звука она, Что любовник-месяц ей шепчет. / Ветер улицы яростно вылизал, Всюду рыщет, косматый и серый, Веселится в роскошном обилии зал, Скачет с мертвыми ветками в скверах. / Тучи, побитое войско, разомкнуты, Вскачь бегут, меж звезд, без оглядки: Иссекли их, щелкая, громы кнута, Молний пляс истомил игрой в прятки. / Стены все — упорные странницы, Ходят грузно по лунной указке: Свет мигнул — церковь старая кланяется, Тень нашла — к дому дом льнет по-братски. / Без присмотра все силы кинуты, Развинтилась в них каждая гайка. Эх, доверилась Сумраку-сыну и ты, Ночь-карга, земная хозяйка! / Он же рад сам трунить над месяцем, Распустил стихии: при свете Радостно раскуролеситься им, — Разошлись тучи, камни и ветер!**

«От виска и до виска» (27.01.1922): Ветер гонит искры снега Мимо окон, застя свет; В свисте вьюги взрывы смеха; Чутко плачет печь в ответ. / Здесь за дверью — остров малый, Вихри волн — за рифом там. Мгла прича-

лы мачт сломала, Мгла примчала нас к мечтам. / Лапой лампу пальма ль валит? Зной с каких морских песков? Ночь причудней. Пью в овале Грустных губ вино веков. / Рыщут тигры; змеи свиты; Прямо прянет вниз боа... Что все страхи? Лишь зови ты Грот, где бред наш, — Самоа. / Мглами слеп, втеснюсь во мглу я, Где прически прядь низка, Чтоб вдохнуть сон снов, целуя От виска и до виска!

«Под зимним ветром» (17.02.1922): Додунул ветер, влажный и соленый, Чуть дотянулись губы к краю щек. Друг позабытый, друг отдаленный, Взлетай, играй еще! / Под чернью бело — лед и небо, — Не бред ли детский, сказка Гаттераса? Но спущен узкий, жуткий невод, Я в лете лет беззвучно затерялся. / Как снег, как лед, бела, бела; Как небо, миг завешен, мрачен... Скажи одно: была? была? Ответь одно: навек утрачен! / Кто там, на берегу, во тьму Поник, — над вечностями призрак? Века ль стоять ему В заледенелых ризах? / Достигнут полюс. Что ж змеей коралловой На детской груди виться в кольцах медленно? Волкан горит; в земле хорала вой, В земле растворены порфир и медь в вино. / Додунул ветер с моря, друг отвергнутый, Сжигает слезы с края щек... Я — в прошлом, в черном, в мертвом! Давний, верный, ты Один со мной! пытай, играй еще!

С и н т е з. *«Сегодня»* (5.03.1922): На пестрых площадях Занзибара, По зеленым склонам Гавайи Распахиваются приветливо бары, Звонят, предупреждая, трамваи. / В побежденном Берлине — голод, Но ослепительный блеск по Wein-ресторанам; После войны пусть и пусто и голо — Мандрагоры пляшут по странам! / И лапы из золота тянет Франция, — Все в свой блокгауз! Вам новейшая лямка, крестьяне! Рабочие, вам усовершенствованный локаут! / Этому морю одно — захлестнуть бы Тебя, наш Советский Остров! Твои, по созвездиям, судьбы Предскажет какой Калиостро! / В гиканьи, в прыганьи, в визге / Нэпманов заграничных и здешних, Как с бутыли отстоенной виски, Схватить может припадок сердечный. / На нашем глобусе ветхом, Меж Азий, Америк, Австралий, Ты, станции строя по веткам, Вдаль вонзишь ли свои магистрали?

А н т и т е з а - с и н т е з. *«Перед съездом в Генуе»* (28.02.1922): Перед съездом в Генуе Споры, что вино: Риму ль, Карфагену ли Лавровый венок? / А в Москве — воскресный звон Всех церквей нэпо: В центре всюду: «Трест und Sohn», С краю — «Mon repos». / Жизнь не остановится, Все спешит, бежит; Не она виновница, Если жмут межи. / Крикнуть бы при случае: «Друг, остановись! Заключи-ка лучшее В малый парадис!» / Солнце — на экваторе... Но, где мы вдвоем, Холоден, как в атрии, Ровный водоем. / И пускай в Аляске вой Вихрей у могил, — Ты улыбкой ласковой Солнцу помоги!

«Красное знамя» (24.03.1922): Красное знамя, весть о пролетариате, Извиваясь кольцом, Плещет в голубые провалы вероятия Над Кремлевским дворцом; / И новые, новые, странные, дикие Поют слова... Древним ли призракам, Мойрам ли, Дике ли Покорилась Москва? / Знаю и не узнаю знакомого облика: Все здесь иным. Иль, как в сказке, мы все выше до облака Вознесены? / Здравствуй же, племя, вскрывающее двери нам В век впереди! Не скоро твой строй тараном уверенным Судьба разредит! / Лишь гром над

тобой, жизнь еще не воспетая, Свой гимн вопил, Но с богами бессмертье — по слову поэта — я Заживо пил. / Волшебной водой над мнимой усталостью Плеснули года. Что-нибудь от рубцов прежних ран осталось ли? Грудь молода. / С восторгом творчества, под слепыми циклонами, Мечту сливать И молодость в губы губами неуклонными Целовать.

«Искушение гибели» **(18.04.1922): Из викингов кто-то, Фритиоф ли, Гаральд ли, Что царства бросали — витать на драконе, Памятный смутно лишь в книге геральдик, Да в печальном преданьи Мессин и Лаконий; / Иль преступный Тристан, тот примерный рыцарь, Лонуа завоевавший, Роальду подарок, Иль еще Александр, где был должен закрыться Путь через Инд столицей ad aras; / Иль некто (все имена примеривать надо ль?) Не создали ль образ, мрамор на вечность: Вместит все в себе — Лейбницева монада, The imp of perverse — Эдгара По человечность? / Искушение гибели — слаще всех искушений (Что Антония черти на картине Фламандца!) — С Арионом на дельфине плыть из крушений, Из огня выходить, цел и смел, — саламандра! / Пусть друзья в перепуге, те, что рукоплескали, Вопиют: «Дорога здесь!» («Родословная», Пушкин); Ставя парус в простор, что звать: «Цель близка ли?» Что гадать, где же лес, выйдя к опушке? / Веселье всегда — нет больше былого! Покинутым скиптром сны опьянены ли? И жутко одно, — этого судьба лова, Исход сражений, что затеяны ныне!**

II

РАЗБОРЫ-ИЛЛЮСТРАЦИИ

С ГАНГА, С ГОАНГО...

С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тимпаны,
Душны дурманы отравленных стран;
Фризским каналам, как риза, — тюльпаны;
Пастбищ альпийских мечта — майоран.

Тяжести ль молота, плуговой стали ль
Марбургство резать и Венер ваять?
С таежных талостей Татлиным стать ли?
Пановой песни свирель не своя.

Вьюга до юга докинет ли иней?
Прянет ли пард с лабрадорских седин?
Радугой в пагодах клинопись линий,
Готика точит извилины льдин.

В бубны буди острозубые бури —
Взрыхлить возмездье под взвихренный хмель!
Зелья густить, что Локуста в Субурре,
Пламя, слепящее память, — умей!

Гонг к вьолончели! тимпаны к свирелям!
Тигровый рык в дрожь гудящих жуков!
Хор Стесихора над русским апрелем
В ветре — приветствии свежих веков!

28 декабря 1921.

Примечание Брюсова: «Фризские каналы — каналы Голландии. Марбургство — философское направление. Ве́нера — правильнее, чем Вене́ра (лат. Vénus, Véneris)<...>. Татлин — современный русский художник. Лабрадорские седины — льды Лабрадора. Локуста — отравительница эпохи Нерона, жившая в квартале Рима — Субурре. Стесихор — древнегреческий поэт, автор хоровых гимнов».

Не совсем ясно, какое «марбургство» имеется в виду: то ли Вольф, то ли Коген и Наторп. Наряду с «Ве́нерой» необычным ударением является «та́ежный» вместо «тае́жный».

Идея стихотворения: «Культура и природа взаимооплодотворяются в вихре весны и новой жизни». Стихотворение очень динамично, причем достигается это не столько накоплением глаголов, сколько, наоборот, пропуском их. В крайних строфах нет ни одного глагола в личной форме, во второй с начала и второй с конца — глаголы воздействия и преобразования (уметь, будить, резать, ваять, взрыхлить, густить), и только в средней строфе — глаголы движения (кинуть, прянуть). Носитель движения — юг, стихия, природа, оплодотворяющее начало. Ему противопоставляется оживающий север, носитель культуры. Последовательность пяти строф стихотворения можно описать так: «природа — культура — их сближение — слияние — взаимопроникновение и торжество».

Первая строфа — «природа». «С Ганга, с Гоанго...» — фраза недоговорена, напрашивается продолжение: «...наступает Юг». Противопоставляются Юг и Север (Азия и Европа). Признак Юга — могучие реки, душные дурманы и экстатическая музыка, вырывающая человека из культуры; признак Севера — стоячие каналы, неподвижные горы и запахи растений, уже включенных в культуру, — тюльпанов и майорана. Предполагается, что читатель знает, что и каналы, и разведение тюльпанов в Голландии — дело рук человеческих; Альпы же включены в культуру словом «пастбища». Голландия и Альпы противопоставлены в Европе как низ и верх, — таким образом, пространство в первой же строфе разворачивается и вширь и ввысь.

Вторая строфа — «культура». Первые две строки: искусство противопоставляется технике — молоту и плугу (промышленность и сельское хозяйство). Вторые две строки: искусство противопоставляется природе — весенней тайге и пробуждающемуся богу стихийных сил Пану. И то и другое пока чуждо искусству: об этом говорят риторические вопросы (предполагающие ответ «нет») и заключительная строка: «Пановой песни свирель не своя». Искусство представлено по очереди

как философия («марбургство»), скульптура («Венеры»), живопись («Татлин») и музыка («свирель»). Любопытно метафорическое словосочетание «марбургство резать», сближающее невещественную философию с вещественной скульптурой (может быть, через фразеологизм «резать правду» и синонимию «правда = истина»?). Пространства во второй строфе нет — лишь слабый намек на «ширь» в «таежных талостях»: природа пространственна, культура беспространственна.

Третья строфа — «их сближение». Первые две строки: контрнаступление Севера на Юг. Сперва названы вьюга и иней, однозначные приметы Севера — уже не окультуренного, а дикого. Потом — двусмысленный «пард» (барс, леопард) во льдах: обычно барс ощущается как южное животное, но Брюсову и читателю известно, что существует и порода «снежный барс»: образ, подготовляющий слияние Севера и Юга. Вторые две строки: контрнаступление культуры на природу. «Радугой в пагодах клинопись линий» буквально значит: китайские пагоды в сочетании с вавилонской клинописью рождают всемирную культуру, естественную, как радуга. (Радуга — по-видимому, потому, что она перекидывается из конца в конец земли; может быть, в образе присутствуют и три цвета китайской культуры — желтый, красный и синий.) «Готика точит извилины льдин» значит: трещины во льдах (или тающие льдины? то и другое — примета весны, возрождения) напоминают готические узоры; фраза построена так, что «готика» выступает активным субъектом действия. Пространство появляется вновь: ширь природы от вьюги до юга и — что знаменательнее — высь пагод и готики: пространственной становится и культура.

Четвертая строфа — «их слияние». Оно отмечено новой эмоциональной вспышкой: два восклицательных предложения, два императива, напряженная инверсия в последней строке (напряженная до двусмысленности: обращен ли призыв «...умей!» к читателю или к пламени?). «Хмель» и «зелья» откликаются на «дурманы» I строфы, «бубны» — на ее «гонг» и «тимпаны»; к этим звуковым образам прибавляются зрительные («пламя слепящее»), осязательные («взрыхлить», «густить», «острозубые»), может быть — вкусовые («зелье»). Экстатическое опьянение, с которого начиналось стихотворение, перекидывается с южной природы на северную культуру: центральная фигура строфы — колдунья Локуста (отклик на «отравленные страны» I строфы). Пламя ее колдовства ослепляет в человеке культурную память и освещает стихийную прапамять. Отсюда ключевое понятие — «возмездье» природы за многовековую подавленность, оно окружено символом плодородия «взрыхлить» и символом вдохновения «взвихрить». Пространство отсутствует: после слияния природы и культуры оно теряет свое значение.

Пятая строфа — «взаимопроникновение и торжество». Первый стих — слияние дикости и нежности в культуре, второй стих — слияние дикости и мирности в природе. «Гонг» и «тимпаны» достигли Севера и

сливаются с его культурой — городской («вьолончель») и сельской («свирели»: можно сказать, что Панова свирель становится здесь «своей»). Третий стих — слияние самой культуры («хор») с самой природой («апрель»): при этом культура названа греческой («Стесихор»), а природа — русской. От этого знаменательно переворачиваются все предыдущие отождествления: символом природы оказывается не Юг, а Север, символом культуры — не Север, а (для русских) Юг. Этим взаимопроникновение и взаимооплодотворение достигнуто. Имя Стесихора несет здесь важный подтекст. Самый известный рассказ об этом поэте был такой: он написал песнь о Елене в Трое, был наказан слепотой, написал тогда «палинодию» («перепев», извинительную песню) о том, что в Трое был только призрак Елены, сама же она целомудренно жила в это время в Египте, и после этого вновь прозрел. Так на «возмездье» со стороны природы культура отвечает извинительной палинодией. Заключительный стих «В ветре — приветствии свежих веков» замыкает образы вьюги, бури и вихря, но проясняет и просветляет их: теперь стихия — не хаотичный круговорот, а устремленность в будущее, и в ней не душные дурманы, а приветливая свежесть. Синтез достигнут.

И последнее. Самая бросающаяся в глаза черта стихотворения — это его фоническая организованность. Все строки насыщены густыми аллитерациями, слова подбираются по звуку больше, чем по смыслу. Звуки слов принадлежат языку, стихии, природе; смыслы слов принадлежат человеческой культуре. Само строение стихотворения говорит: настоящие стихи, настоящая культура возникает лишь тогда, когда ими движет природа — в данном случае стихия языка. Стихотворение не только выражает идею, но само становится воплощением, демонстрацией этой идеи. Такие аллитерационные сближения слов — «паронимические аттракции» — многочисленны и в других стихотворениях сборника, но здесь они собраны гуще всего. Это не орнаментальное украшение — это часть смысла произведения.

КРУГАМИ ДВУМЯ

Авто, что Парижем шумят,
Колонны с московской ионией, —
Мысль в напеве кругами двумя
Ей в грядущие дни, в Илион ли ей?

В ночных недвижимых домах,
На улицах, вылитых в площади,
Вечно ли плач Андромах,
Что стучат с колесницами лошади?

Но осой загудевший биплан,
Паутина надкрышного радио,

Не в сознанье ли вчертанный план,
Чтоб минутное вечностью радовать?

Где в истомную дрожь путь, в конце ль
Скован каменный век с марсианами, —
В дуговую багряную цель
Метить стрелами осиянными?

Искрометно гремящий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины…
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

20 ноября 1921.

Примечание Брюсова: «Иония — ионический стиль. Драконы Медеины — Медея бежала из Коринфа на колеснице, запряженной крылатыми драконами».

Идея стихотворения: «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее; но они смыкаются в начале — через стихию страсти, и в конце — еще неизвестно, через что».

Образы настоящего, уводящие в прошлое: ионийские колонны в Москве, извозчичьи стучащие пролетки — как колесница над колоннадой театра на площади. Образы настоящего, уводящие в будущее, — авто, биплан, радио. Конкретизация «прошлого» — Илион, плач Андромахи при виде тела Гектора за колесницей Ахилла; конкретизации «будущего» нет, оно еще безóбразно.

Смыкание прошлого с будущим — как двух дуг в круге — выражено словами «скован каменный век с марсианами»; путь туда ведет через темную страсть («истомную дрожь»), а мысль лишь издали метит туда светлыми стрелами. Подобие этого смыкания в настоящем — искрометный трамвай, похожий на огнедышащих драконов, уносивших Медею из Кóринфа после детоубийства (детоубийство — акт отречения от будущего, возвращения к прошлому). Единство прошлого и будущего есть вечность, кажущаяся их раздельность есть время; время — канва, вечность — узор на ней, еще не вполне нам видимый.

Заглавный образ подсказан «московской ионией» в первой строфе: капитель ионической колонны образует две волюты, завивающиеся кругами. Отсюда же перекидывается ассоциация к «Коринфу» последней строфы: «коринфской» называлась капитель другого типа колонн. Наконец, последняя строфа связана с серединой стихотворения: Медеины драконы уподобляются биплану (ср. «два дракона Медеи — авиаторы» в драме И. Аксенова «Коринфяне», 1918), «канва столетий» — «паутине радио». И, что важнее, слово «дары» выносит ассоциации за пределы стихотворения: оно напоминает о платье, которым Медея пе-

ред бегством из Коринфа сожгла свою соперницу и с которым оказываются опасно сближены узоры вечности по канве времени.

Композиция стихотворения по пяти строфам выглядит так: «прошлое или будущее? — прошлое — будущее — слияние в вечности — единство и незавершенность». Начальные две строки стихотворения связывают (понятным образом) «авто», зачаток будущего, с передовой Европой, а «колонны», зачаток прошлого, с отсталой Россией. Вторая и третья строфы подхватывают эти темы прошлого и будущего, но связывают их не с горизонтальным противопоставлением «Запад — Россия», а с вертикальным «небо — земля»: память об Илионе связывается с домами, улицами и площадями, грядущие дни — с «надкрышными» бипланами и радио. Четвертая строфа, о смыкании прошлого с будущим, любопытна образом «в дуговую багряную цель метить стрелами осиянными»: речь здесь идет не о дуге, а о стыке дуг, и поэтому «дуговая» сияющая цель мыслится, скорее всего, по образу вольтовой дуги — только стык прошлого с будущим, страсти с разумом, порождает разряд энергии, дающей человечеству силу. Это, как мы помним, — сквозная мысль всей книги «Дали». После этого пятая, последняя строфа возвращается к первой строфе с ее параллелизмом прошлого и будущего: «трамвай — драконы Медеины» соотносятся так же, как «авто — колонны с ионией». Это соотношение существенней, чем кажется: и в той и в другой паре образов символ «будущего» движется по земле, а символ «прошлого» возносится к небу, — в промежуточных строфах, второй и третьей, как мы видели, было наоборот. Стихотворение получает кольцевую композицию, начало смыкается с концом — в точном соответствии с идеей стихотворения, с «кругами двумя».

Синтаксис стихотворения примечателен, во-первых, отрывистостью и эллиптичностью, а во-вторых, обилием вопросительных конструкций. Почти в каждой строфе опущен главный глагол или союз, на котором она держится: «Авто, колонны, — <и от этого> мысль <движется> кругами двумя»; «В домах, на улицах вечно ли <звучит> плач Андромах <о том>, что стучат колесницы?»; «Но биплан, радио — не <есть ли это> в сознанье вчертанный план, ...где <то ли> путь в истомную дрожь, <то ли в будущее, где> в конце скован каменный век с марсианами, <затем, чтобы> метить стрелами в цель?» Лишь после этой кульминации синтаксического напряжения наступает разрядка — откровенно перечислительные, разделенные многоточием фразы последней строфы. Первые четыре строфы объединены формой риторических вопросов с повторяющимися «ль» и «ли»; в содержание этим ничего не вносится, только повышается эмоциональное напряжение. Когда оно разряжается (в «вольтовой дуге» четвертой строфы), то заключительная строфа звучит после этого успокоенно, сперва многоточием, потом точкой.

Комментарий к «Собранию сочинений» Брюсова в 7 томах [Брюсов 1974, 573] сообщает, что первоначально стихотворение называлось «Предельная роза» и имело последнюю строфу:

Искрометно гремящий трамвай —
Изумруды в пещере Аладдина...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где предельная роза не найдена!

Ассоциация между трамвайными искрами и изумрудами, пожалуй, более непосредственна, чем между трамваем и небесной колесницей. Почему Брюсов заменил этот вариант? Во-первых, видимо, «изумруды в пещере» были слишком статичным образом, а все стихотворение (о связи между прошлым и будущим) очень динамично. Во-вторых, они уводили от оси «античность-современность» в третью сторону — на Восток; обычно Брюсов этого не боялся и старался раскинуть свою географию как можно шире, но тут это было единственное выпадение из образного ряда и звучало диссонансом. В-третьих, в последовательности образных ассоциаций «канва — узор — последняя роза в этом узоре» последний образ оказывался, с одной стороны, необязательным, а с другой стороны, слишком многозначительным: роза как символ имела великое множество значений, но все они были неуместны в образной системе этого стихотворения. Образ Медеи с ее драконами и ее ткаными дарами позволял связать все эти концы с концами гораздо лучше. (Не говоря уже о том, что за «недодеянными» тканями вставал еще один античный лик — Пенелопы, оттеняя активно-агрессивный образ античности пассивным ее образом, и эта двойственность выгодно окрашивала всю картину «кругов» мировой истории. Но здесь наши ассоциации уже рискуют стать произвольными.)

ТАМ, В ДНЯХ...

Где? — в детстве, там, где ржавый пруд
Кренил карвеллы в муть Саргассо,
Чтоб всполз на борт надонный спрут, —
Там вновь Персей познал Пегаса!

Там, в дни, где солнце в прорезь лип
Разило вкруг клинком Пизарро, —
Все звенья логик что могли б?
Сны плыли слишком лучезарно!

Потом, в дни, где медяный строй
Звенел и пели перья шлема, —
Не всюду ль ждал Ахей иль Трой,
Пусть буквы в ряд слагались: лемма!

И в дни, где час кричал: «Дели ж
Миг на сто дрожей непрестанно!»
Кто скрыл бы путь меж звезд, — где лишь
Бред, смерть Ромео иль Тристана?

Там, в днях, — как знать? в руде веков,
В кровь влитых, гимном жгущих вены, —
Там — взлет и срыв, чертеж стихов,
Копье ль Афин, зубцы ль Равенны?

22 марта 1922.

Примечание Брюсова: «Муть Саргассо — скопление водорослей в океане. Персей познал Пегаса... — не античный миф, но в духе поэмы Э. Верхарна «Персей» («Les Rythmes souverains»). Пизарро — завоеватель Перу. Ахей — общее название для грека у Гомера; «трой» — правильнее, чем «троянец» (лат. Tros, Trois; греч. Troes)».

Традиционное русское написание — «ахеец», «троянец»; но Брюсов считал, что его необычные слова точнее передают звучание латинских и служат как бы ручательством за историко-культурную точность. (Ср. примечание о «Ве́нере» к «С Ганга, с Гоанго...»). Все античные имена — знаки, ссылки на культурную традицию; «Ахей» и «Трой» — как бы обновленные, усовершенствованные знаки (подобно тому, как когда-то при романтиках в Германии и России вместо латинизированных имен Юпитера и Минервы явились греческие Зевс и Афина): характерная брюсовская забота о новой мифологической номенклатуре. Менее понятна другая деформация слова: «карвеллы» вместо «каравеллы»; объяснить ее мы не беремся.

Идея стихотворения: «Разум слабее, чем воображение, потому что воображение — наше стихийное, родовое наследие». Стихотворение написано не без влияния пастернаковского «Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Скрежещут, свищут, — а слова / Являются о третьем годе...»: тот же пафос внесловесного, внеразумного приятия мира. Брюсов внимательно следил за поэзией Пастернака и мог знать это стихотворение до его публикации в 1922 г.

Как и Пастернак, Брюсов проводит читателя стихотворения через несколько возрастов. Строфы 1 — 2 — детские игры; 3 — школа; 4 — юность и любовь; 5 — вывод: наследие веков — не в уме, а в крови, отсюда — поэзия. Детству (как и у Пастернака) отведено больше места: в детстве человек ближе всего к природе и стихии. На каждом этапе воображение, мечта, страсть противопоставляются разуму: сперва логике с ее звеньями, потом геометрии с ее леммами, потом астрономии с ее звездными путями (в этой строфе столкновение страсти с разумом доводится до предела: час велит делить на сотни дрожь любовного мига).

Таким образом, здесь перед нами — контраст не прямо между природой и культурой, а между двумя формами культуры — более рациональной, научной, и более иррациональной, стихийной, которая рождается из двух первичных инстинктов — как война и как любовь. Рациональная культура исторического измерения не имеет: логика, геометрия, астрономия названы вне связи с именами Аристотеля, Евклида или

Коперника. Иррациональная же культура окрашена яркими приметами эпох: античности, средневековья, Возрождения. В 1 строфе античность (Персей, Пегас) совмещается с Возрождением (конкистадоры в море), затем они раздваиваются: во 2 строфе — только Возрождение (конкистадоры на суше), в 3 строфе — только античность (гимназическое чтение «Илиады» и «Энеиды»). В 4 строфе Возрождение (Ромео) скрещивается со средневековьем (Тристан), в 5 строфе — средневековье (Равенна) с античностью (Афины). Античность, любимая Брюсовым, занимает таким образом ключевые позиции — начальную, серединную и конечную строфы.

Начальная строфа: «В дни детских игр, когда дачный пруд казался Атлантическим океаном первооткрывателей, мальчишеское упоение силой впервые переросло в упоение духом». Символ силы — Персей, символ духа — Пегас. В античной мифологии Персей никакого отношения к Пегасу не имел, укротителем Пегаса был Беллерофонт. Но подвиги Беллерофонта были менее яркими, чем подвиги Персея — поэтому являлся соблазн скрестить два мифа и приписать союз с Пегасом более громкому герою. Получающийся образ осмыслялся аллегорически — как союз физической богатырской силы и духовного поэтического полета. Первым так переиначил этот миф Верхарн, за ним (со ссылкою) Брюсов. Оба образа использованы как условные знаки, как сочетание иероглифов, что характерно для брюсовского монтажа новой мифологии.

Вторая строфа: «И когда в дачных аллеях лучи солнца казались клинками конкистадоров, то такое воображение увлекало в сияющее царство мечты наперекор логике». Третья: «В гимназические дни чтение «Илиады» и «Энеиды» было привлекательнее, чем геометрические теоремы, и налагало свой отпечаток на все». Четвертая: «В юности, полной любовной дрожи, звезды казались не астрономическими объектами, а мечтой влюбленных». Фраза не совсем ясная: по-видимому, следует понимать: «каждый направлял путь <своего взгляда, своего воображения?> меж звезд...» или «кто <в>скрыл бы путь звезд, если эти звезды — лишь бред...» Заметим, что звезды как адресат любовной тоски — образ, еще чуждый поэтике средневековья и Возрождения: Брюсов опять заботится не об историзме, а о системе условностей.

Последняя строфа — вывод: «Только то, что прошло сквозь страсть и осталось в родовой крови, порождает культуру» — чертеж стихов, копье Афин, зубцы Равенны. Характерно выражение «чертеж стихов», рациональный строй поэзии: «взлет и срыв» — это чередование сильных и слабых позиций в стихе. Но что символизируют копье Афин и зубцы Равенны?

«Копье Афин» — это автоцитата: в стихотворении 1904 г. «Тезей Ариадне» (тема, к которой Брюсов возвращался несколько раз) Тезей бросает Ариадну на Наксосе, объявляя, что отрекается от этой страсти

во имя разума и мудрости: «Довольно страсть путями правила, / Я в дар богам несу ее. / Нам, как маяк, давно поставила / Афина строгая — копье!» Имеется в виду не только Афина как богиня разума, но и, конкретнее, статуя Афины Полиады на афинском акрополе с высоким копьем, на блеск которого ориентировались подплывавшие к Афинам мореходы. Таким образом, поминая копье Афин, Брюсов как бы спорит сам с собой: в стихах об Ариадне он отрекался от страсти во имя разума, в нашем стихотворении он утверждает, что сам разум — лишь производное страсти.

Появление Равенны объяснить сложнее. Можно предложить такую гипотезу. К Афинам напрашиваются две контрастных параллели: Афины — Рим, культура и государственность, теория и практика; и Афины — Иерусалим, язычество и христианство, земная мудрость и небесная любовь, прошлое и будущее Европы. Для двух параллелей у Брюсова не было места в стихах, и он их скрестил: языческие умствующие Афины — христианский державный Рим. Здесь и явилась ему возможность подменить Рим Равенной — резиденцией последних императоров и местом знаменитых христианских мозаик. Кроме того, это дало ему еще одно сопоставительное измерение: Равенна — это город Теодориха и это город Данте, т. е. (глядя из античности) символ и темного близкого будущего, и яркого дальнего будущего. Таким образом, смысл последних двух строк: в поэзии живут и Афины и Равенна, и мысль и власть, и разум и мистика, и язычество и христианство, и прошлое и будущее, — все это совместимо, когда проходит через страсть, через стихию.

Таков трудный, но содержательный лаконизм брюсовского стиля.

III

ПОПЫТКА АВТОПАРОДИИ?

НА РЫНКЕ БЕЛЫХ БРЕДОВ

День, из душных дней, что клеймены
  на рынке белых бредов;
Где вдоль тротуаров кайманы
  лежат, как свертки пледов;
Перекинутый трамваем, где
  гудит игуанадон;
Ляпис-надписями «А.М.Д.»
  крестить пивные надо
И, войдя к Верхарну, в «Les Soirs»,
  в рифмованном застенке
Ждать, что в губы клюнет казуар,
  насмешлив и застенчив.

День, из давних дней, что ведомы,
измолоты, воспеты,
Тех, что выкроили ведуны
заранее аспекты,
Сквасив Пушкина и тропики
в Эсхиле взятой Мойрой,
Длить на абсолютах трепаки
под алгоритмы ойры,
Так все кинофильмы завертев,
что (тема Старой Школы)
В ликах Фра-Беато скрыт вертеп, —
Эдем, где Фрины голы!

День, из долгих дней, не дожитых,
республика, в которой,
Трость вертя, похож на дожа ты
на торном Bucentoro,
И, плывя, дрожишь, чтоб опухоль
щек, надувавших трубы,
Вдруг не превратилась в выхухоль
большой банкирской шубы,
И из волн, брызг, рыб и хаоса,
строф оперных обидней,
Не слепились в хоры голоса
лирических обыдней!

14 июня 1922.

Это стихотворение — из последнего брюсовского сборника «Меа» (что значит, по официальному брюсовскому объяснению, «Спеши», а неофициально: «Мое», «По-моему»). Всего в сборнике 7 разделов, различающихся постепенным расширением поля зрения: душа («Наедине с собой»); пространство — окрестность («В деревне»), земной шар («Мысленно»); время — советская современность («В наши дни»), мировая история («Из книг»); пространство и время как общие категории бытия («В мировом масштабе»); и «Бреды». Логика этих 7 разделов затемнена их перетасовкой, отчасти в заботе о контрастной резкости, отчасти в ответ на идеологические требования (советскую современность в начало, душу — в конец): «В наши дни», «В мировом масштабе», «В деревне», «Из книг», «Мысленно», «Наедине с собой», «Бреды». И по логике и по композиции «Бреды» остаются концовкой.

Роль «Бредов» как эпилога к позднему творчеству Брюсова (не только к «Меа», но и к предыдущему сборнику «Дали») в первый момент хочется назвать: автопародия. Мы сказали, что поздний Брюсов старался разрабатывать — в одиночку — ни много ни мало как новую систему образного строя, которая могла бы лечь в основу всей поэтики новой эпохи человеческой культуры, начавшейся мировой войной и рус-

ской революцией. Эту поэтику он представлял себе по образцу античной поэтики; а в основе образного строя античной поэтики лежал мифологический пласт, мифологическая картина мира, на которую всякий раз достаточно было мгновенной отсылки через упоминание какого-нибудь имени или названия. Мифологическую картину мира Брюсов заменял научной картиной мира, т. е. составленной из терминов точных наук, из исторических имен и географических названий. Результатом было непривычное нагромождение экзотической лексики, которое сочеталось с разговорно-газетными оборотами, отрывистым синтаксисом, скачками мысли (влияние молодого Пастернака) и в результате оставалось малопонятным, требовало куцых примечаний в конце книги для неподготовленных читателей и вызывало насмешки критиков.

Все эти черты, конечно, были ясны и самому Брюсову. Их он и попытался сконцентрировать в разделе «Бреды»: предельная разнородность историко-культурных образов, предельная несвязность, порывистость мысли и — примета пародии — предельная немотивированность демонстрируемых приемов. Само название «Бреды» (во множественном числе!) выглядит архаизмом, отсылающим к 1900-м годам: то ли это старый символизм включается в новую систему, то ли новая система осмысляется в категориях старого символизма. «На рынке белых бредов» — первое стихотворение цикла; за этим следует «Ночь с привидениями», кукольный пантеон европейской культурной классики; «Симпосион заката» — сближение высокого космоса и низкой гастрономии по декларативному образцу поэтики барокко; «Карусель» и «Дачный бред», где сквозь современность просвечивают все века, и в одном случае это окрашено насмешкой, а в другом — пафосом; и «Волшебное зеркало», где опять, как в «На рынке белых бредов», всякая мотивировка снята, и хаотичность образов подчеркнута.

Но бессвязность не означает бессмысленности. Если присмотреться, то и в таком притязающем на непонятность стихотворении, как «На рынке белых бредов» (хочется сказать: «заумном»: футуристическая заумь была бессмысленной комбинацией звуков, брюсовская — бессмысленной комбинацией образов, но и та и другая бессмысленность — мнимые), можно различить некоторое вполне внятное и даже поддающееся пересказу содержание. Как в фонетической зауми футуристов оппозиции фонем — губных, щелевых, мягких, аффрикатов и т. д., группируясь, приобретают эстетическую осмысленность, так в иконической зауми Брюсова образы вступают в оппозиции по разным семантическим признакам, и эти структуры сводятся в некоторое смысловое целое.

Метрика. В стихотворении три строфы по 12 стихов, в каждой три четверостишия с перекрестной рифмовкой. Нечетные строки (длинные) — 5-ст. хорей, четные (короткие) — 3-ст. ямб; чередование хореев и ямбов в русской поэзии в высшей степени нетрадиционно, чередова-

ние 5-стопников и 3-стопников — известно, но нечасто. Уже эта оппозиция сбивает, раздваивает читательское восприятие на каждом шагу.

Рифмы в коротких строках — женские, во второй половине стихотворения — точные, в первой — преимущественно с легкими неточностями. На их фоне резко выделяются нестандартные рифмы длинных стихов: две мужские точные (обе вначале, обе графически необычные: «где — А.М.Д.» и «Les Soirs — казуар»), одна — мужская неточная («завертев — вертеп»), одна дактилическая неточная (диссонанс «опухоль — выхухоль») и, наконец, четыре разноударных, дактилических с мужскими («клеймены́ — ка́йманы», «ве́домы — ведуны́», «тро́пики — трепаки́», «ха́оса — голоса́», всюду — 3-сложное слово с 3-сложным, это подчеркивает выделенность и контрастность рифмы) и одна сомнительная («не дожитых — на дожа ты»: трактовка ее зависит от ударения в слове «не до́житых / не дожиты́х»).

(Странной кажется рифма «игуана́дон — надо», потому что обычное в русском языке произношение — «игуанадо́н». Видимо, Брюсов произносил здесь это слово с его латинским, «ученым» ударением, как «Ве́неру» вместо «Вене́ры» в других своих стихах. Здесь это намек опять-таки на возможность разноударной рифмы «игуанадоОн — на́до», но вряд ли более этого.)

Можно сказать: на стиховом уровне в стихотворении противопоставляются более четкие 3-ст. ямбы с точными женскими рифмами и более нечеткие (из-за отсутствия устойчивого ударения в конце строки) 5-ст. хореи с неточными неженскими рифмами; а среди этих последних противопоставляются друг другу (подчеркнуто, внутри одной и той же рифмующейся пары!) рифмы мужские и дактилические. С такой двухстепенной оппозицией мы встретимся и дальше — на образном уровне, главном для нее.

Синтаксис. Каждая строфа — отдельное предложение, назывное, начинающееся словом «День...» Зачин первой строфы задает эмоциональную окраску: «День, из *душных* дней, что *клеймены...*»; зачин второй — временное измерение: «День, из *давних* дней, что ведомы...»; зачин третьей — псевдопространственное измерение, «День, из *долгих* дней, не дожитых...»; формульность этих выражений подчеркнута аллитерациями. Дальнейшее содержание строф подвешено к первому зачину по схеме «День, ...где...»; к третьему — «День, ...в которо(м)...»; и только ко второму — по схеме «День, из... дней, что...» Получается охватная композиция на синтаксическом уровне: АВА.

Развернем синтаксическую схему каждой строфы. Первая: «День, из душных дней, ...где ...кайманы лежат...; (день), перекинутый трамваем, где гудит игуанадон». Здесь синтаксический разрыв; далее: «надо крестить пивные ляпис-надписями... и, войдя к Верхарну, ...ждать, что в губы клюнет казуар...» Таким образом, синтаксическая связь после

4-го стиха надорвана, а после 6-го разорвана. Двусмысленно словосочетание «перекинутый трамваем» значит ли оно «день, через который перекинут (как мост) трамвай, где...» или «день, перекинутый (через что-то) подобно трамваю, где...»? первое понимание дефективно грамматически, второе семантически. Необычно словосочетание «ляпис-надписями», но понимается без труда как «ляписными надписями» (сокращение по типу, ставшему обычным в предреволюционное и революционное время).

Вторая строфа: «День, из давних дней, ...тех, (которым) ведуны заранее (рассчитали гороскопы, чтобы), сквасив Пушкина..., длить... трепаки — (да) так, что (обнаружится) в ликах Фра-Беато... — вертеп», в иконах — блуд. Синтаксических разрывов нет. Самая заметная аномалия — союз «тех (дней), *что* выкроили ведуны...» в значении «тех, *которым*...» Она воспринимается как разговорный вульгаризм, как «...Где эта девушка, *что* я влюблен?» в известной городской песенке.

Третья строфа: «День, из долгих дней... — (он как) республика, в которой... ты похож на дожа... и (боишься), чтоб... щеки и трубы не превратил(и)сь в шубы и (чтобы) из... хаоса... не слепились... голоса... обыдней». Синтаксических разрывов нет. Восприятие синтаксиса затруднено только метафорой: вместо «боишься того, чтобы опухоль... не превратилась...» — усиление «дрожишь, чтоб...», которое может быть неправильно понято как «дрожишь для того, чтобы опухоль... не превратилась...» Затруднительно также последнее слово, неологизм «обыдни» вместо «обыденность», — но это уже к синтаксису не относится.

Реконструированные таким образом фразы уже поддаются пересказу на менее образном, более понятийном языке. А именно: «Вот день, где все смешалось так, что уже нужно идти с крестом высшей веры на пивные; день, к которому сама судьба предопределила Пушкину и Эсхилу переродиться в ресторанный разгул, а сквозь иконы — просвечивать лупанару; день, когда поэт, торжественный хранитель властной культуры, не может не бояться, что эта звучная высокость вдруг превратится в повседневную пошлость». То есть, перед нами — в вызывающе необычном словесном обличии — в высшей степени традиционная поэтическая тема: протест поэта против низкой современности. (А в более конкретно-историческом контексте — протест революционера духа против нэпа: вспомним стихотворение «Пасха 1921 года».)

Стилистика. Проверим этот пересказ на стилистическом уровне — по особенностям словоупотребления, особенно в том, что относится к переносным значениям слов (тропам). Как ни странно, здесь необычностей у Брюсова немного: он экспериментирует больше с образами, чем со словами.

Первая строфа. «Дни, полные безумия», названы: «дни, что клеймены на рынке белых бредов». Метафоры вводят вспомогательные образы торга («рынок»), преступления и казни («клеймо» — одновремен-

но и рыночное и палаческое), опьянения («белый бред» — как «белая горячка»). Священные («А.М.Д.», см. далее) речи («надписи»), которые жгут сердца людей («ляпис-»): в трех словах три метонимические конкретизации. «Крестить»: метафора вводит, может быть, не только религиозный образ, но и образ гибельной обреченности (кресты на домах в Варфоломееву ночь — образ, недавно оживленный в «Метели» Пастернака, которого Брюсов внимательно читал). Стихи Верхарна — «рифмованный застенок»: вспомогательный образ тюрьмы (метафора по признаку мучительной тематики «Вечеров»?), перекликающийся с упоминавшимися образами преступления и казни.

Вторая строфа. Дни «ведомы, воспеты» — а метафорически также и «измолоты» (по-видимому, усиление от разговорной метафоры «избитый», т. е. ставший пошлым от долгого употребления): эта метафора вводит вспомогательные образы, во-первых, насилия, пытки, а во-вторых, пошлости, — что очень важно для итоговой концепции. Вместо «астрологи» сказано «ведуны»: ослаблен оттенок научности, усилен оттенок иррациональности. Вместо «составили гороскопы» — «выкроили аспекты»: метафора опять подчеркивает образ насилия и стеснения (выкроили, как ножницами малое из большого). За портновской метафорой — кухонная: «Сквасив Пушкина» — метафора подчеркивает образ прокислости, гнилости, испорченности (если бы было сказано «заквасив», образ был бы более оптимистичен). «Пушкин» в значении «сочинения Пушкина» — расхожая, почти неощутимая метонимия; но она усиливается в перекличке со следующей такой же, где вместо «у Эсхила» сказано «в Эсхиле»: читатель чувствует, что живые имена становятся здесь неодушевленными (ср. выше о книге стихов: «войдя... в «Les Soirs»). «Длить трепаки» вместо «плясать трепака» — кажется, первая стилистическая фигура, не привносящая никаких отрицательных семантических коннотаций, а просто пользующаяся для перифразы модным у символистов глаголом «длить». «Завертев кинофильмы» — кажется, столкновение официального слова «кинофильм(а)» с вульгарным «вертеть (или крутить) ленту»: опять привносится оттенок насилия и грубости. В слове «вертеп» («в ликах Фра-Беато») — двусмысленность: основное для контекста значение — «притон, лупанар», но, несомненно, присутствует и побочное — «грубый простонародный театр».

Третья строфа. «На торном Bucentoro»: метонимия, к кораблю приложен эпитет, относящийся только к пути корабля; смысл, по-видимому, — «всюду прокладывающий себе дорогу». Повод для метонимии — паронимическое созвучие, частый у позднего Брюсова прием (вспомним «С Ганга, с Гоанго...»). О метонимии (синекдохе?) «дрожишь» вместо «пугаешься» уже была речь. «Опухоль щек, надувавших трубы» — метафора, привносящая образ болезни. «Большая банкирская шуба» — на общем фоне неожиданно простой, «детский» эпитет. Слово «строфы» заставляет думать не столько об оперных ариях, сколько об опереточ-

ных куплетах и этим обидно снижает музыкальный образ. Голоса «слепились в хоры», в значении «соединились»: оттенок значения более непрочный, притворный, чем в синонимах «соединились, слились». В целом третья строфа явно беднее чисто-языковыми переосмыслениями: здесь стилистика уступает место главному, образному переосмыслению, о котором скоро будет речь.

Основное назначение метафор, сравнений и других подобных стилистических приемов — вводить в произведение вспомогательные образы, реально в картину мира не входящие, но привносящие дополнительную семантическую окраску. Мы видели, какова эта окраска у Брюсова: грубое зрелище, торжище, обездушенность, пошлость, преступление, насилие, мучение, порча, опьянение, болезнь, обреченность, тюрьма, казнь. Эта метафорика создает эмоциональную атмосферу, в которой появляются и сталкиваются предметные образы стихотворения. К ним мы и переходим.

Образный строй. Эксперимент Брюсова, как видно с первого взгляда, состоял в том, чтобы сталкивать имена и понятия из самых разных культурных сфер: трамвай и игуанадона, Пушкина и тропики и т. д. Менее заметно другое: то, что Брюсов обычно сталкивает контрастные образы не по два, а по три, этим затрудняя логику их восприятия. Основной признак противопоставления здесь — «природа — культура», как мы видели и в «Далях». Но «культура» у Брюсова в свою очередь обычно расчленяется на области, противопоставляемые по разным дополнительным признакам: оппозиция становится двухстепенной. Сюрреалистический мир бредового стихотворения оказывается построен в высшей степени рационалистически.

Первая строфа. «Вдоль тротуаров кайманы лежат, как свертки пледов». «Кайманы» (крокодилы) — это природа, в частности — животный мир; «тротуары» и «пледы» — это культура, а в ней «тротуары» — уличная культура, а «пледы» — домашняя. При этом обычная функция пледов — быть покровом, а здесь они — в необычном виде свертков: это тоже придает странности картине. Может быть, этот образ «плед как сверток, не в употреблении, а как на складе» в самых первых строках стихотворения дает установку на то, что вся культура в нем — не живая, а мертвая, лишь запасник материала.

«...Трамваем, где гудит игуанадон». «Игуанадон» — это природа, животный мир, но (по сравнению с кайманами) древний, еще более дикий и страшный. «Трамвай» — культура, в частности — техника, т. е. (по сравнению с «тротуарами» и «пледами») современность здесь тоже еще более заострена. Третьего образа здесь нет.

«Ляпис-надписями «А. М. Д.» крестить пивные надо». Природы нет, перед нами только культура. «Надписи А. М. Д.» (т. е. Ave, Mater Dei) — из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный»; эти буквы со-

впадали с инициалами бывшего брюсовского друга, бродячего мистика А. М. Добролюбова, он ими многозначительно подписывался, и об этом знал даже такой сравнительно посторонний человек, как Блок («Из городского тумана...», 1903). Здесь эти надписи — культура сакральная (с пушкинскими ассоциациями — воинствующая, с добролюбовскими — отшельническая); «пивные» — культура низменная, бытовая; а в слове «крестить», как было сказано, по-видимому, сосуществуют значения «спасать» (через приобщение к сакральному) и «губить» (кресты Варфоломеевской ночи, крест как знак вымарки, выражение «поставить крест на чем-то»). Слово «ляпис» тоже участвует в этой диалектике: это природа, но на службе культуры, это мучительное прижигание, но прижигание целебное.

«И, войдя к Верхарну... ждать, что в губы клюнет казуар». «Казуар» — это природа, животный мир, опять экзотический, австралийский, самый архаичный на Земле (если угодно — это связующее звено между эпохами «кайманов» и «игуанадона»). «Верхарн» — это культура, частный ее случай — поэзия, причем поэзия урбанистическая, в которой казуарам нет места. Сведены они в образе поцелуя, но поцелуй этот выражен двусмысленной перифразой «в губы клюнет»: в словах «в губы» предполагается нежность, в словах «клюнет» — агрессивность. Вдобавок о казуаре сказано «насмешлив и застенчив», это две противоречащие друг другу эмоции, и обе плохо вяжутся с образом поцелуя. Этим еще более осложняется диалектика природы и культуры.

(Заметим еще мельчайший оттенок: заглавие «Les Soirs» дано по-французски, т. е. рассчитано на высококультурного читателя, но по ритму предполагает произнесение дифтонга в два слога, «ле су-ар», т. е. самое вульгарно-руссифицированное.)

Вторая строфа. «Сквасив Пушкина и тропики в Эсхиле взятой Мойрой...» «Тропики» — природа, опять экзотическая; «Пушкин» и «Эсхил» — культура, причем культура в обоих случаях поэтическая. Противопоставляться Пушкин и Эсхил могут по признаку «поэзия драматическая и недраматическая», но на это нет никаких намеков, поэтому вероятнее более простое противопоставление «поэзия древняя и новая». В Эсхиле выделена тема Мойры, Судьбы, — это она противоестественно объединяет разнородное как здесь, так и во всем стихотворении. Этот образ (так же как и астрономический смысл слова «тропики»), по-видимому, дает толчок двум другим абстрактным образам в следующих строчках.

«Длить на абсолютах трепаки под алгоритмы ойры». Здесь — не три, а четыре образа, связанные попарно. В каждой паре выступает один образ предельно отвлеченный (абсолют из философии, алгоритм из математики), другой из области культуры, частный случай которой — музыка и пляска. Природы нет. «Алгоритмы» ойры — это, видимо, прави-

ла музыкальной организации названного мотива (скорее «ритмы», чем «алгоритмы»). В каком значении употреблен философский термин «абсолют», да еще в сочетании «трепаки на абсолютах», мы затрудняемся сказать. «Трепак» (множественное число указывает на расширительное значение слова) и «ойра» противопоставляются как грубая простонародная пляска и модная городская ресторанная музыка, но в конечном счете они сводятся к одной и той же пошлости. «Трепак» и «ойра» вместе взятые, в свою очередь, противопоставляются «абсолютам» и «алгоритмам» вместе взятым как искусство — науке и как разнузданность — строгости.

«Так все кинофильмы завертев, что... в ликах Фра-Беато скрыт вертеп — Эдем, где Фрины голы!» Это кульминация образной сложности: здесь игра противопоставлениями происходит уже не на двух, а на трех уровнях. Первое: кинофильмы противоставляются живописи Фра-Беато, по-видимому, просто как новая культура старой, а может быть, также как динамическая культура («завертев») статической (застылость фигур на фресках Беато). Какое отношение к этому противопоставлению имеет Старая Школа, и какая из Старых Школ истории искусства здесь имеется в виду — сказать не беремся. Второе: в живописи Фра-Беато противопоставляются друг другу видимость и скрытая сущность как духовное и плотское, религиозное и блудное. Вероятно, имеется в виду конфликт между религиозным смыслом и все более натуралистическим стилем Ренессанса, особенно раннего. В русской поэзии о Беато писали Блок, Гумилев, Городецкий (Гумилев умилялся его религиозностью, Городецкий возмущался его «плотоядностью»), но для Брюсова здесь это вряд ли существенно. Наконец, третье: в образе блудного вертепа противопоставляются друг другу иудейско-христианская культура (Эдем с нагими Адамом и Евой) и античная культура (лупанар с нагою Фриной). Разумеется, здесь продолжает присутствовать и противопоставление религиозного и блудного, но, кажется, в меньшей степени: религиозные ассоциации не чужды и образу Фрины, с которой Пракситель ваял богинь, — известен рассказ о том, как она, нагая, участвовала в обряде праздника Посейдона, и по этому рассказу была написана картина Семирадского в Русском музее.

Третья строфа. «Трость вертя, похож на дожа ты...» Этот образ мы затрудняемся объяснить. Видимо, трость уподобляется и противопоставляется жезлу, знаку (не обязательно республиканской!) власти.

«На торном Bucentoro... дрожишь, чтоб опухоль щек, надувавших трубы, вдруг не превратилась в выхухоль большой банкирской шубы». Картина символической власти дожа над морем противопоставляется материальной власти банкира над миром. (Заметим: символ символом, но могущество Венеции держалось на торговле и деньгах, и читатель, предположительно, об этом помнит.) Старина противопоставляется современности, музыкальное искусство — портновскому искусству, высокое — утилитар-

ному. Если образ дожа на Бученторо предлагается воспринимать по подобию картины барокко с непременными трубачами-музыкантами (где такая тема — не редкость), то образ банкира, видимо, — по образцу современной плакатно-карикатурной графики (ср. выше о примитивистическом эпитете «большой»): это — тоже противопоставление.

«И из волн, брызг, рыб и хаоса, — строф оперных обидней, не слепились в хоры голоса лирических обыдней». Противопоставляются, с одной стороны, современная обыденность и ее культура — пошлая опера (или оперетта, см. выше), с другой стороны, вечная водная стихия (волны, брызги, рыбы и суммирующий их хаос) и, по-видимому, ее культура, — какая? Так как эта фраза связана с предыдущей союзом «и» и параллелизмом (чтобы трубы не превратились в шубы — и чтобы волны и т. д. не превратились в песни обыденности), то естественно предположить: та, которая сопровождала дожа на Бученторо. Человек, побеждающий море (культура, побеждающая стихию), сам становится сопричастен этой стихии (обручается с морем!) и в таком качестве его искусство противопоставляется искусству современному, вульгарному, никакого соприкосновения со стихией не имеющему.

Идейный строй. Таким образом, тема природы в первой строфе противопоставлялась теме культуры; во второй строфе фактически отсутствовала; а в третьей строфе возвращается, уже не противопоставляясь, а объединяясь с культурой — истинной культурой! — в понятии стихии. В первой строфе природа была представлена пресмыкающимися и более высокой формой живых существ — птицей; в третьей она представлена более примитивной, более близкой к первобытной стихии формой живых существ — рыбами. В первой строфе отношение культуры к природе оставалось нерешенным — символизировалось двусмысленным клюющим поцелуем казуара. В третьей строфе прямо говорится («дрожишь» — первое и единственное обозначение эмоциональной ориентировки поэта в изображаемой путанице контрастов), что без слияния с природой, со стихией истинная культура не выживет — выродится в пошлый быт. Культура жива постольку, поскольку она опирается на стихию, разум силен постольку, поскольку им движет страсть, — мы узнаем в этом финале «Рынка белых бредов» главную, навязчивую мысль Брюсова, уже проходившую перед нами во всех 29 стихотворениях сборника «Дали». Но в такой усложненной, затушеванной форме она не появлялась еще ни разу.

Это и дало нам повод сказать, что «Бреды» были задуманы Брюсовым как автопародия — нагромождение образов, не мотивированное идеей. Однако написать стихотворение, совершенно свободное от идейной мотивировки, очень трудно: почти невозможно. И в концовке брюсовского стихотворения — там, где прорывается эмоция и появляется личное «ты», — владеющая им идея все-таки прорезалась. Автопаро-

дия не стала эпилогом. Обычно автопародия означает, что пародируемая манера уже отошла для автора в прошлое. Здесь этого не произошло. Брюсову предстояло продолжать разработку своей новой поэтики, своей мифологии будущего, дальше и дальше, — пока через два года с небольшим его не остановила смерть.

P. S. *Брюсов в наши дни — малоуважаемый поэт; «История русской литературы» под ред. Е. Эткинда, И. Сермана и В. Страды, отведя началу XX века толстый том, не удостоила основоположника символизма даже отдельной главой. А поздний Брюсов не пользуется любовью даже у тех немногих исследователей, которые продолжали относиться к Брюсову с уважением (как покойный Д. Е. Максимов). Поэтому нам естественно хотелось заступиться за поэта и показать интерес его непопулярных стихов. Хотелось бы умножить число конкретных разборов — но это слишком расширило бы объем статьи. Части этой работы обсуждались на Брюсовских чтениях в Ереване и в Институте высших гуманитарных исследований в Москве; особенной благодарностью я обязан замечаниям С. И. Гиндина и Г. С. Кнабе.*

«СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ» В СОНЕТАХ БРЮСОВА

1. Что имел в виду Валерий Брюсов под «синтетикой поэзии», он сам изложил в своей одноименной статье [Брюсов 1925]. Поэзия является такой же формой познания, как и наука, но наука познает индуктивно, а поэзия дедуктивно. Стихотворение сводит вместе две несхожие мысли, тезис и антитезис, и из их соприкосновения рождает третью, синтез. Например, тезис: «поэт — такой же человек, как и все»; антитезис: «поэт изрекает откровения, недоступные обычным людям»; синтез: «поэт одержим сверхъестественной силой» — содержание стихотворения Пушкина «Пророк». Этот упрощенный пример пригодится нам в дальнейшем анализе. Такая трехчленность — по Брюсову, норма поэзии, хотя, конечно, могут быть стихотворения, развивающие только тезис или только антитезис, а синтез как бы откладывается до других стихотворений.

Источником этой брюсовской диалектической теории поэзии, по-видимому, является концепция Вяч. Иванова из его статьи «О существе трагедии» с экскурсом «О лирической теме» (1912): в лирике есть стихи дионисийские, как расколотая «диада» идей, находящая разрешение лишь в домысливании взволнованного читателя, и есть стихи аполлинийские, как гармонизированная «триада», где разрешающая третья идея присутствует уже в самом тексте стихотворения. Триадичны «Горные вершины...» и «Я помню чудное мгновенье...», диадичны «Парус» или «Спеша на север издалека...» Характерно для брюсовского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только «аполлинийский», триадический, — в соответствии с гегелевской диалектикой, на которую (в позднейших своих лекциях о поэтике) ссылается и Иванов. Но этот генезис концепции для нас сейчас не главное.

Традиционная теория литературы таких формализаций содержания избегала, они казались ей слишком жесткими. Но одна область была исключением, и этой областью был сонет. Два четверостишия и два трехстишия сонета усиленно осмыслялись то как развитие мысли «тезис — разработка — антитезис — синтез» (именно такую композицию называет Брюсов «идеальной» в комментариях к «Опытам» 1918 г.), то как развитие действия «завязка — продвижение — кульминация — развязка», то даже как развитие чувства «аллегро — анданте — скерцо — финал»; все это, конечно, с большими натяжками. Думается, отсюда пошли и ивановские, и брюсовские идеи о всеобщей «синтетике поэзии». В тезисах лекции 1923 г., касавшейся этой темы, прямо упоминается сонет: «Синтетизм всех поэтических произведений. Диалектика в поэзии. Теза и антитеза. Сонет как образец поэтического произведения» [Герасимов 1986, 12].

Брюсовская статья вышла — уже посмертно — во главе сборника «Проблемы поэтики», подготовленного брюсовским Литературно-художественным институтом (1925), и брюсовские идеи развивались и в других статьях этого сборника — всякий раз с выходом на тему сонета. Г. Шенгели намечал возможные соотношения тем в тематических «монадах», «диадах», «триадах» и даже «тетрадах» (параллелизм, контраст, борьба, переосмысление, синтез, перенос в иной план; возникновение побочных тем; последовательность изложения тем; пропорции тем — количество стихов, понятий или образов, относящихся к каждой); когда он пишет: «тетрада обычно является самой сложной компонемой в лирических стихотворениях, применяясь преимущественно в сонетах и французских балладах» [Шенгели 1925, 106], — то, несомненно, вспоминает четырехстрофное строение сонета. В виде примера многоступенчатой игры диалектическими антитезами даже, казалось бы, в статичном перечне Шенгели разбирает пушкинский сонет «Суровый Дант...» Историю и теорию сонета там же обсуждает Л. Гроссман, грустно констатируя их несовпадение, и в частности нарушение всех правил в сонетах Пушкина [Гроссман 1925].

Правомерно возникает вопрос: а насколько собственные брюсовские сонеты соответствуют этой схеме «синтетики поэзии»? Тема эта уже ставилась [Герасимов 1986; ср. Герасимов 1983], и в качестве материала просматривались 14 сонетов 1917–1920 гг.; общим знаменателем была взята антиномия «жизнь — смерть», и прослеживалось ее диалектическое развитие в каждом сонете. Сонеты, в которых эта диалектика не чувствовалась, осуждались как неудачные. Мы попробуем продолжить эту работу — расширив материал, формализовав метод, отстранив априорную антиномию и отказавшись от импрессионистической оценочности.

2. В первую очередь мы просмотрели те же поздние сонеты Брюсова — наиболее близкие по времени к его раздумьям над поэтикой вообще и поэтикой тематики в частности. Это семь сонетов из книг «Девятая камена» и «Последние мечты» (1915–1920; после этого Брюсов перестает писать сонеты) и восемь сонетов тех же лет, не вошедших в книги; сонеты из «венков», конечно, не в счет. Как кажется, это выявляет некоторые общие черты.

Вот, например, три довольно схожих сонета. (1) ***«Миги»*** из книги «Последние мечты». Тезис: «бывают миги тягостных раздумий»; антитезис: «но... мне нимфа предстает... моей мечты созданье»; синтез: и она говорит: «роптать позорно... есть жизнь иная». (2) ***«Сонет к смерти»*** из «Девятой камены». Тезис: смерть! «тебе мой дух передаю»; антитезис: за смертью будет новая жизнь и новые сомнения; синтез: но и я сохраню свою волю желать и стремиться. (3) Сонет 1919 г. ***«Мелькают дни...»***. Тезис: «чтоб все постичь, нам надобны века»; антитезис:

«нам призрак смерти предстает ужасный»; синтез: «но нет! он властен заградить дыханье, но мысль мою... я унесу с собой — в иную даль».

Мы видим: при всем сходстве здесь есть и разница. В сонете «Миги» синтез получается более полноценный: «есть жизнь иная» — это, действительно, новая мысль, не вытекающая ни из одной первоначально данной в отдельности. В «Сонете к смерти» синтезированная мысль — не абсолютно новая: просто тезис накладывается на антитезис, и они просвечивают друг через друга. А в сонете «Мелькают дни...» одна мысль даже не совмещается с другой, а лишь сополагается с другой, итоговая мысль — сравнение исходных: «мысль сильна; и смерть сильна; но мысль сильнее». Схему двух первых примеров мы можем назвать «мыслепорождающей» (в более законченном и в ослабленном виде), схему последнего примера — «мыслесополагающей».

Вот примеры более полноценной, мыслепорождающей схемы. Легко понять, что в законченном виде (как в первом примере) они редки: в нашем материале — всего один случай. Это (4) сонет 1918 г. ***«Ночное небо даль ревниво сжало...»***. Тезис: ночь моя — монотонный сон; антитезис: а были ночи, полные страсти и восторга; перелом («но»): почему? синтез: всему в жизни свой срок. Мысль неглубокая, но в контексте сонета — новая. В более ослабленном виде эта схема предстает дважды. (5) Сонет ***«На полустанке»*** из книги «Последние мечты»: тезис: промелькнул блестящий экспресс; антитезис: остался одинокий дежурный во тьме; синтез: вся жизнь его — снова ждать этого мгновенного экспресса. (6) Сонет 1920 г. ***«Безумной жизни поредевший дым...»***: тезис: развеивается повседневность; антитезис: вновь встают мечтания молодости; перелом (как бы развернутое «но»): «в тот мир забытый ты вернешься ль вновь?»; синтез: да, вернусь, хоть и знаю, что он — обман. Синтезированная мысль возникает из наложенных друг на друга двух исходных. Еще более ослаблена эта схема в (7) сонете ***«Memento mori!»*** из книги «Последние мечты»: тезис: сатана царствует над людской жизнью; антитезис: но при виде девушки, наивной и любящей, он в смятении; синтез: и он исчезает, успев, однако, напомнить ей: «ты умрешь!» Этот последний случай — уже почти на рубеже упрощенной, мыслесополагающей схемы.

Бесспорными примерами упрощенной, мыслесополагающей схемы могут служить два сонета: в обоих тезис только сравнивается с антитезисом. (8) Сонет ***«Беглецы»*** из сборника «Последние мечты»: тезис: после битвы при Каннах народ рвется бежать из Рима за море; антитезис: но вожди гласят им о высшей правде — борьбе; синтез: и эта высшая правда пересиливает и удерживает народ — вот залог будущей победы. (9) Сонет 1915 г. ***«Гот»***: тезис: сладострастная героиня влечет гота как женщина; антитезис: но она ненавистна ему как римлянка; синтез: и ненависть пересиливает, он убивает ее, и след от кинжала — как след от любовного укуса.

Таким образом, из 15 сонетов 9 построены — в большей или меньшей степени — по синтетической схеме. Это почти две трети нашего материала. Для контраста просмотрим остальные сонеты — те, в которых никакого развития мысли нет, ни порождения, ни соположения. Только тезис: (10) первый сонет диптиха 1915 г. ***«Польша есть!»***: Польша была, есть и будет. Только антитезис: (11) второй сонет того же диптиха «Польша есть!»: но не потому будет, что сильна в битве, а потому, что сильна духом. В этом цикле из двух сонетов две мысли (не дающие синтеза) расположились по одной в каждом, это только и дает нам право называть изолированную мысль «тезисом» или «антитезисом». Чаще, конечно, такие тезис и антитезис (без синтеза) совмещаются в одном сонете. Так — (12) в сонете 1915 г. ***«Мелькали мимо снежные поляны...»:*** мы в уютном вагоне с умными беседами едем на запад, — а там льется кровь и гибнут люди. Так — (13) в сонете 1920 г. ***«Бунт»***: бунт обновляет мир — но плодов этого обновления я не увижу.

В этих примерах тезис и антитезис развернуты приблизительно одинаково; но это равновесие может нарушаться. Пример тезиса с усиленным антитезисом — (14) ***«Наряд весны»*** из книги «Последние мечты»: земля прекрасна, — а мы этого не замечаем, — и даже оскверняем ее кровопролитием. Третья мысль как бы притворяется синтезом, но на самом деле является лишь продолжением антитезиса. Другим суррогатом синтеза может служить повторение как тезиса, так и антитезиса — (15) ***«Горькому»*** из книги «Последние мечты»: толпа громит Пушкина, а Пушкин все велик; толпа отвергает «На дне», а пьеса все прекрасна. Если стандартную (по Брюсову) трехчленную композицию сонета, «тезис — антитезис — синтез», можно обозначить *ABC*, а неполную, двухчленную композицию «Мелькали мимо...» и «Бунта» — *AB*, то композиция «Наряда весны» будет иметь вид *ABB*, а четырехчленная композиция «Горькому» — *ABAB*; с этим последним типом мы еще встретимся. Синтез *C* не следует ни там, ни там, его предоставляется домысливать читателю. (Недаром Брюсов в «Синтетике поэзии» оговаривал, что не обязательно все три члена триады должны присутствовать в стихотворении полностью.)

Мы перечислили схемы содержательного строения всех 15 сонетов 1915—1920 гг. Теперь обратим внимание вот на что. В два сборника этих лет из них вошло 7: в том числе полносхемных, с синтезом (более полным, как в «Пророке», или более упрощенным, как в «мысль сильна, и смерть сильна, но мысль сильнее») — 5, а неполных, без синтеза — только 2. Вне сборников осталось 8 сонетов, из них полносхемных, с синтезом — 4, и неполных, без синтеза — тоже 4. Мы видим: для сборников Брюсов отбирал предпочтительно сонеты полносхемного строения, работающие по схеме «синтетики поэзии». Сознательно он это делал или бессознательно, высказываний мы не имеем; но все равно по

«нам призрак смерти предстает ужасный»; синтез: «но нет! он властен заградить дыханье, но мысль мою... я унесу с собой — в иную даль».

Мы видим: при всем сходстве здесь есть и разница. В сонете «Миги» синтез получается более полноценный: «есть жизнь иная» — это, действительно, новая мысль, не вытекающая ни из одной первоначально данной в отдельности. В «Сонете к смерти» синтезированная мысль — не абсолютно новая: просто тезис накладывается на антитезис, и они просвечивают друг через друга. А в сонете «Мелькают дни...» одна мысль даже не совмещается с другой, а лишь сополагается с другой, итоговая мысль — сравнение исходных: «мысль сильна; и смерть сильна; но мысль сильнее». Схему двух первых примеров мы можем назвать «мыслепорождающей» (в более законченном и в ослабленном виде), схему последнего примера — «мыслесополагающей».

Вот примеры более полноценной, мыслепорождающей схемы. Легко понять, что в законченном виде (как в первом примере) они редки: в нашем материале — всего один случай. Это (4) сонет 1918 г. ***«Ночное небо даль ревниво сжало...»***. Тезис: ночь моя — монотонный сон; антитезис: а были ночи, полные страсти и восторга; перелом («но»): почему? синтез: всему в жизни свой срок. Мысль неглубокая, но в контексте сонета — новая. В более ослабленном виде эта схема предстает дважды. (5) Сонет ***«На полустанке»*** из книги «Последние мечты»: тезис: промелькнул блестящий экспресс; антитезис: остался одинокий дежурный во тьме; синтез: вся жизнь его — снова ждать этого мгновенного экспресса. (6) Сонет 1920 г. ***«Безумной жизни поредевший дым...»***: тезис: развеивается повседневность; антитезис: вновь встают мечтания молодости; перелом (как бы развернутое «но»): «в тот мир забытый ты вернешься ль вновь?»; синтез: да, вернусь, хоть и знаю, что он — обман. Синтезированная мысль возникает из наложенных друг на друга двух исходных. Еще более ослаблена эта схема в (7) сонете ***«Memento mori!»*** из книги «Последние мечты»: тезис: сатана царствует над людской жизнью; антитезис: но при виде девушки, наивной и любящей, он в смятении; синтез: и он исчезает, успев, однако, напомнить ей: «ты умрешь!» Этот последний случай — уже почти на рубеже упрощенной, мыслесополагающей схемы.

Бесспорными примерами упрощенной, мыслесополагающей схемы могут служить два сонета: в обоих тезис только сравнивается с антитезисом. (8) Сонет ***«Беглецы»*** из сборника «Последние мечты»: тезис: после битвы при Каннах народ рвется бежать из Рима за море; антитезис: но вожди гласят им о высшей правде — борьбе; синтез: и эта высшая правда пересиливает и удерживает народ — вот залог будущей победы. (9) Сонет 1915 г. ***«Гот»***: тезис: сладострастная героиня влечет гота как женщина; антитезис: но она ненавистна ему как римлянка; синтез: и ненависть пересиливает, он убивает ее, и след от кинжала — как след от любовного укуса.

Таким образом, из 15 сонетов 9 построены — в большей или меньшей степени — по синтетической схеме. Это почти две трети нашего материала. Для контраста просмотрим остальные сонеты — те, в которых никакого развития мысли нет, ни порождения, ни соположения. Только тезис: (10) первый сонет диптиха 1915 г. ***«Польша есть!»***: Польша была, есть и будет. Только антитезис: (11) второй сонет того же диптиха «Польша есть!»: но не потому будет, что сильна в битве, а потому, что сильна духом. В этом цикле из двух сонетов две мысли (не дающие синтеза) расположились по одной в каждом, это только и дает нам право называть изолированную мысль «тезисом» или «антитезисом». Чаще, конечно, такие тезис и антитезис (без синтеза) совмещаются в одном сонете. Так — (12) в сонете 1915 г. ***«Мелькали мимо снежные поляны...»:*** мы в уютном вагоне с умными беседами едем на запад, — а там льется кровь и гибнут люди. Так — (13) в сонете 1920 г. ***«Бунт»***: бунт обновляет мир — но плодов этого обновления я не увижу.

В этих примерах тезис и антитезис развернуты приблизительно одинаково; но это равновесие может нарушаться. Пример тезиса с усиленным антитезисом — (14) ***«Наряд весны»*** из книги «Последние мечты»: земля прекрасна, — а мы этого не замечаем, — и даже оскверняем ее кровопролитием. Третья мысль как бы притворяется синтезом, но на самом деле является лишь продолжением антитезиса. Другим суррогатом синтеза может служить повторение как тезиса, так и антитезиса — (15) ***«Горькому»*** из книги «Последние мечты»: толпа громит Пушкина, а Пушкин все велик; толпа отвергает «На дне», а пьеса все прекрасна. Если стандартную (по Брюсову) трехчленную композицию сонета, «тезис — антитезис — синтез», можно обозначить *ABC*, а неполную, двухчленную композицию «Мелькали мимо...» и «Бунта» — *AB*, то композиция «Наряда весны» будет иметь вид *ABB*, а четырехчленная композиция «Горькому» — *ABAB*; с этим последним типом мы еще встретимся. Синтез *C* не следует ни там, ни там, его предоставляется домысливать читателю. (Недаром Брюсов в «Синтетике поэзии» оговаривал, что не обязательно все три члена триады должны присутствовать в стихотворении полностью.)

Мы перечислили схемы содержательного строения всех 15 сонетов 1915—1920 гг. Теперь обратим внимание вот на что. В два сборника этих лет из них вошло 7: в том числе полносхемных, с синтезом (более полным, как в «Пророке», или более упрощенным, как в «мысль сильна, и смерть сильна, но мысль сильнее») — 5, а неполных, без синтеза — только 2. Вне сборников осталось 8 сонетов, из них полносхемных, с синтезом — 4, и неполных, без синтеза — тоже 4. Мы видим: для сборников Брюсов отбирал предпочтительно сонеты полносхемного строения, работающие по схеме «синтетики поэзии». Сознательно он это делал или бессознательно, высказываний мы не имеем; но все равно по

таким цифрам мы вправе сказать, какие законы в сонете сам Брюсов считал своими: законы синтетического порождения мысли.

3. Но всегда ли это было так? Кроме книги «Последние мечты», единственный сборник Брюсова, где сонеты выделены в особый если не раздел, то полураздел («Сонеты и терцины»), — это «Urbi et orbi». Там три сонета, и ни один из них не построен по схеме «тезис — *но* антитезис — *стало быть*, синтез». Они не сводят две мысли, а развивают одну: «то-то — *следовательно*, то-то». (16) Сонет ***«Отвержение»***: рок «запретил мне мир изведанный и косный» — «*вот почему*» мне близки блудницы, пропойцы и убийцы. (17) Сонет ***«Втируша»***: ты властвуешь надо мной — и хоть ты уйдешь, я останусь под твоей властью (здесь по крайней мере можно уловить некоторое сходство с «ослабленно-синтетическим» типом сонета). (18) Сонет ***«О ловкий драматург, Судьба...»***: я радуюсь игре жизни, хотя бы и гибельной для меня — *вот почему* интересна мне не своя, а общая развязка. Совершенно ясно, что во всех трех случаях перед нами совсем иной тип сонета, идущий к выводу не из двух предпосылок, а из одной. Назовем его условно «однолинейным». Разумеется, связки типа «следовательно» могут быть здесь подчеркнуты, а могут быть притушеваны: суть от этого не меняется.

Как происходит переход от этой разработки однолинейных сонетов в 1901—1903 гг. к увлечению синтезирующими сонетами в 1915—1920 гг.? Рассмотрим сонеты промежуточных лет. Любопытно, что их немного: в 1901—1914 гг. Брюсов пишет в среднем 1,3 сонета в год, тогда как в 1915—1920 по 2,5 сонета в год (не считая венков!). В значительной части это стихи-посвящения «на случай».

Из 16 сонетов, написанных за промежуточные 11 лет, только три могут быть уложены в синтезирующую трехчленную схему. Это (19) не вошедший в книги сонет 1911 г. ***«Так повелел всесильный Демиург»***: каждому своя специальность — а ты совместил две, — слава тебе! Это (20) ***«На смерть Скрябина»*** из «Семи цветов радуги»: он жаждал жить и творить — но он умер — и сердце не мирится с его смертью. И это до некоторой степени (21) ***«Предчувствие»*** из «Зеркала теней»: по виду это скорее композиция *ABAB*, «осеннее поле — воспоминание о любви — осеннее поле — ощущение весеннего счастья», но последнее звено так эмоционально выделено риторическими вопросами, что кажется не повторением, а новым качеством, синтезом.

Четыре сонета построены по неполной, двухчленной схеме «тезис — антитезис» без синтеза. Это (22) ***«Египетский раб»*** (я ничтожен — но труд мой вечен); (23) ***«К. Д. Бальмонту»*** из «Зеркала теней» (стараюсь понять тебя — но не могу найти для этого слов); (24) ***«Ребенок»*** 1913 г. (ты еще ребенок — но поневоле подражаешь взрослым развратницам); и (25) ***«Чуть видные слова седого манускрипта...»*** 1912 г. (я мечтал об экзотическом Египте — а в прозаическом Египте мечтаю о сове-

менном Париже); в этом последнем сонете намек на синтез, может быть, есть в последней строчке: «И Хронос празднует бесчисленные смены»).

Безоговорочно однолинейных сонетов — три. Это сонеты-акростихи (26) ***«Николаю Бернеру»*** и (27) ***«Путь к высотам»*** («Поэту Гальперину») из «Семи цветов радуги»: в них только нагнетаются единые темы «миг тишины» (в мире — и в душе) и «поиск пути» (поиск — и обретение); и это (28) сонет 1912 г. ***«Всем душам нежным и сердцам влюбленным...»***, который имеет вид вступления к какому-то ненаписанному циклу и только сообщает: «я начинаю писать о любви». К ним примыкают два сонета, в которых в конце — буквально в последней строчке — однолинейность нарушается намеком на антитезис, но развернуться он не успевает: это как бы переходная форма к двухчленному типу «тезис — антитезис». Таков сонет (29) ***«В альбом Н.*** <Львовой> ***»*** из «Зеркала теней»: на протяжении всего текста он развивает единую тему «Она мила...», и лишь в последних словах последнего стиха неожиданно вводит противоположную: «...Но есть ли в ней душа?». И таков сонет (30) ***«На память об одном закате»*** из «Семи цветов радуги»: длинное описание прекрасного дорожного вечера, лишь в конце перебиваемое контрастом: «...дивный сон заката Под грохот пушек, ровный и глухой». Через полтора месяца Брюсов повторил ту же тему в сонете «Мелькали мимо снежные поляны...», рассмотренном выше, и сделал там контраст более уравновешенным.

Наконец, четыре сонета построены по четырехчленной схеме *ТАТА*, но контраст тезисов *Т* и антитезисов *А* в них обычно так слаб, что едва угадывается. Таковы во «Всех напевах» (31) ***«К Пасифае»*** (женщина — святыня — женщина — святыня) и (32) ***«М. А. Кузмину»*** (ты — мы — ты — мы). Сильнее контраст в (33) ***«Южном Кресте»*** из «Зеркала теней» (одиночество — мечта — одиночество — мечта) и еще сильнее — в (34) ***«Ликорне»*** из «Всех напевов» (кругом покой — а в груди пылает страсть; хочу покоя — но не могу сладить с роком). Этот «Ликорн» интересен тем, что на эту тематическую композицию накладывается совсем иная интонационная: катрен на утвердительной, констатирующей интонации, катрен на вопросительной, терцет на восклицательной, терцет снова на утвердительной.

Из этого обзора видно: никакой постепенности в переходе от «однолинейного» к «синтетическому» сонету в творчестве Брюсова не было. Сонеты промежуточных лет между «Urbi et orbi» и «Девятой каменой» равномерно разрабатывают однолинейный, одночленный сонет (3 случая), синтетический, трехчленный сонет (тоже 3 случая) и преимущественно промежуточные типы: однолинейный сонет, оттеняемый кратчайшим антитезисом в концовке (2 случая) или оживляемый четырехчленным чередованием кратких тезисов и антитезисов *АВАВ* (4 случая) и, наконец, двухчленный сонет из тезиса и антитезиса без синтеза (тоже 4 случая). В поисках истоков «синтетического» сонетно-

го типа приходится взойти выше: к ранним стихам 1892–1895 гг. (в 1896—1897 гг. Брюсов не писал сонетов) и к стихам из «Tertia vigilia» 1898—1900 гг. Здесь картина сразу меняется.

4. В ранних стихах 1892—1895 гг., включенных Брюсовым в собрание сочинений, — 8 сонетов, в невключенных — 6 сонетов. В стихах 1898–1900 гг., включенных в собрание сочинений, — 10 сонетов, в невключенных — 2 сонета. (Всего 26 сонетов за 9 лет, в среднем 2,9 сонета за год, апогей брюсовского внимания к сонету). Из 8 «признанных» автором сонетов 1892—1895 гг. 4 сонета — половина! — построены «синтетически», два — «однолинейно», один — по типу *ТАТА* и один — по типу «перечня», до сих пор нам не встречавшемуся. Из 6 «непризнанных» сонетов 1892—1895 гг. все построены «однолинейно» и лишь в одном можно найти слабые признаки «синтетичности». Совершенно явно Брюсов (сознательно или бессознательно — опять-таки несущественно) отбирал для собрания сочинений «синтетические» сонеты как более свойственные и отсеивал «однолинейные». На следующем этапе пропорции выравниваются: из 10 «признанных» автором сонетов 1898—1900 гг. три построены «синтетически», два «однолинейно» и один «однолинейно-контрастно»; что это за новая разновидность однолинейного типа, мы сейчас увидим. Далее следуют два с композицией *ТАТА*, один двухчленный (тезис — антитезис) и один по типу «перечня». Два «непризнанные» сонета этих лет — оба «однолинейно-контрастные».

Из 8 ранних сонетов, включенных в собрание сочинений, два попали в «Juvenilia» 1892–1894 гг. и шесть — в «Chefs d'oeuvres» 1894—1896 гг. Оба сонета в «Ювенилиях» — не синтетические. Один — однолинейный: это (35) знаменитый ***«Сонет к форме»,*** плавно прослеживающий «связи» содержания и формы в природе (цветок), в природе под руками человека (алмаз), в человеческом творчестве (от мечты к слову и даже к букве). Другой — образец дробного «перечня»: это (36) ***«Осеннее чувство»,*** где перечисляется, как гаснут краски, замерзают сказки, замирают перед смертью вымыслы и пляски, не цветут розы и не светят звезды. Таким образом, разработка синтетической формы сонета начинается у Брюсова лишь в «Шедеврах»: из 6 стихотворений этого раздела 4 построены синтетически — две трети, точь-в-точь как в тех поздних сонетах, с которых мы начали.

Обратим внимание, что все четыре синтетических сонета «Шедевров» дают итоговый синтез гораздо более диалектически напряженный, чем в позднейших сонетах такого рода. Там по большей части синтез представал в ослабленной форме: тезис и антитезис мирно просвечивали друг сквозь друга. Здесь таков лишь один сонет, (37) ***«В вертепе»***: «в сияющем изысканном вертепе» (тезис) герою снится, что он узник в цепях, отторгнутый от родных степей (антитезис); он просыпается, сон тает, «но мне еще — кого-то — смутно — жаль...» (синтез). Остальные

три сонета звучат трагичнее. (38) ***«Анатолий»***: возлюбленный монахини уплывает вдаль (тезис), героиня возвращается к монастырским молитвам (антитезис), но жизнь кажется смешна и невозможна, мечты надломлены, сердце ропщет (синтез). (39) ***«Сонет к мечте»***: «фантом женоподобный» словами своими побуждает поэта смирить чувства (тезис), но сладострастным видом своим только возбуждает их (антитезис), и поэт, «вновь у ног», трагически вопрошает: «зачем же ты со мной?» (синтез). Наконец, программное (40) ***«Предчувствие»***: «моя любовь — палящий полдень Явы» (фон), появляешься «ты» (тезис), появляюсь «я» (антитезис), и исход этого соединения — смерть: «и саваном лиан я обовью твой неподвижный стан» (синтез).

По сравнению с этими синтезами «Шедевров» — кризисами и смертью — синтезы трех сонетов «Tertia vigilia» гораздо мягче. Они построены по принципу «одно в другом», тезис и антитезис просвечивают друг сквозь друга. Такова (41) ***«Клеопатра»***: я умерла во плоти — но я живу в мечтах поэта, вдохновляя его, — и мы оба бессмертны. Таков (42) ***«Моисей»***: я презрел народ, отвергший мои скрижали, — бог в любви своей повелел истесать их вновь, и я повинуюсь, — «но вечно, как любовь, — презрение мое». Таков (43) сонет ***«Юргису Балтрушайтису»***: ты был каменным утесом — ты стал человеком — но по-прежнему в глазах твоих вечность, а в голосе прибой волн.

Однолинейно построенных сонетов в «Шедеврах» нет. Из шести таких сонетов 1894—1895 гг., исключенных из собрания сочинений, один, (44) ***«<В> Японии»,*** подчеркнуто экспериментален: он написан нестандартным размером (3-ст. анапестом) и представляет собой вереницу восклицательных реплик, не дающих даже линейного развития темы. Два другие выделяются наличием повествовательного сюжета: в одном, (45) ***«У друга на груди забылася она...»,*** это миф об Ариадне, похожий на рассказ по картинке; в другом — (46) ***«Океан»***: «Титан морей прельстился ликом Геи...», опять мифологический сюжет! — повествование завершается дидактической концовкой — «...вражда есть ложь, раздор — дитя обмана!». Вполне свободны от повествования сонеты (47) ***«Сегодня мертвые цветы...»*** (я увидел твои цветы — и я чувствую твои мечты) и (48) ***«В египетском храме»*** (я увидел таинственный храм — и я понял священный завет); любопытно, что здесь кульминационное откровение «Все — истина! все — братья! нет врагов» находится не в концовке, а в середине стихотворения. Наконец, в сонете (49) ***«Подземные растения»*** можно уловить даже слабое подобие «синтетической» трехчленности: подземные воды томятся во тьме — но им снится свет и свобода — и они пробиваются на поверхность.

В «Tertia vigilia» из трех однолинейных сонетов наиболее плавно-последовательны (50) ***«Тени прошлого»***: «осенний скучный день» наводит сны о прошлом — «о тени прошлого, как властны вы над нами!»; в (51) ***«Дон-Жуане»*** эта плавность смущается метафоричностью — от

«Да, я — моряк! искатель островов...» к «...каждая душа — то новый мир». Третий сонет, (52) ***«К портрету М. Ю. Лермонтова»,*** обнаруживает некоторое своеобразие — то, что мы назвали «однолинейно-контрастным» подтипом: здесь линия, подводящая к финальному «И мы тебя, поэт, не разгадали», — не прямая, а извилисто мечущаяся между ангельским и демонским, гимнами и проклятиями, женщинами и могилами. Здесь нет контраста тезиса и антитезиса в композиции, но есть назойливый контраст образов в теме: из приема построения контраст как бы становится предметом изображения. Так же построены еще три сонета: в «Шедеврах» — (53) ***«Скала к скале; безмолвие пустыни...»,*** где последовательно описываются две скалы, два изображения, два демона, два символа: «добро и зло — два брата и друзья»; вне книг — (54) ***«Сонет о поэте»*** (он — светлый и грозный, пламя и холод, жизнь и гибель, зачатие и смерть, незнаемый, но знающий, живущий с людьми, но чужой им) и (55) ***«Сонет, посвященный поэту П. Д. Бутурлину»,*** в котором на протяжении всего стихотворения развертывается парадоксальный синтез несхожего: «я, мертвый, оживаю, когда меня читают».

Остальные типы построения сонетов в «Шедеврах» и в «Tertia vigilia» менее интересны.

Классический тип «перечня» — еще более показательный, чем «Осеннее чувство» — представляет собой знаменитый (56) ***«Ассаргадон»***: все высказывания в катренах и все высказывания в терцетах повторяют друг друга с незначительными вариациями, и это не скрывается, а подчеркивается: каждая из начальных строчек «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон» и «Владыки и вожди, вам говорю я: горе!» повторяется в тексте еще по разу, вопреки самым элементарным правилам построения сонета. (Это делает особенно ощутимой разницу в пунктуации: в начале — «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон», в конце — «Я, вождь земных царей и царь — Ассаргадон»). Попытка такого нетрадиционного сонета-перечня с повторами (по образцу виланели) была впервые сделана Брюсовым еще в 1895 г. в непечатавшемся стихотворении «Призрак луны непонятен глазам...» (4-ст. дактилем!).

Двухчленное построение (тезис — антитезис) в очень нечетком противопоставлении «ты — я» представляет собой сонет (57) ***«К портрету К. Д. Бальмонта»*** 1899 г.

Из трех сонетов, построенных по типу *ТАТА*, в (58) ***«Львице среди развалин»*** чередуются темы «царевна — настоящее с дворцами и храмом — царевна — будущее с руинами и львицей»; в (59) ***«Женщине»*** — «ты величественна — ты мучишь, но мы тебя славим — ты величественна — ты мучишь, но мы тебе служим»; в (60) ***«К портрету Лейбница»*** эта четырехчленность как бы вдвинута в рамку: «*ты со мной* – ты выше мира был – тебя не понимали – ты выше мира был – тебя не понимали – и вот час пришел, и *ты со мной*». Игра вариаций повторяющихся тем в типе *ТАТА*, пожалуй, наиболее интересный материал для

дальнейшего изучения структуры брюсовских сонетов, а может быть, и других лирических стихов. «Львица среди развалин» с посвящением Эредиа — единственный у Брюсова сонет описательного, «парнасского» типа; к нему приближается разве лишь сонет об Ариадне «У друга на груди забылася она». Любопытно, что Брюсов, создавший свой зрелый стиль на скрещении символистского и парнасского (как это отметил уже С. Городецкий в «Аполлоне» 1913 г.), так чуждается формы парнасского сонета и предпочитает другие, более свободные. Это может быть подтверждением уже высказывавшегося предположения, что «парнасом» Брюсов вдохновлялся не столько прямо, сколько опосредованно — в преломлении через «Легенду веков» Виктора Гюго.

5. Теперь можно поставить вопрос: не находится ли описанная содержательная композиция сонетов Брюсова в каком-либо соотношении с их формальной композицией — с разными типами расположения рифм в сонетах?

Рассмотренные сонеты Брюсова образуют в конечном счете три большие группы: 19 сонетов синтезирующего строения (как «мыслепорождающего», так и «мыслесополагающего»), 19 сонетов неполного строения (только тезис или антитезис, или тезис с антитезисом *ТА*, или чередование *ТАТА*) и 22 сонета однолинейного строения (включая однолинейно-контрастные и перечни). Спрашивается, какие правильные и неправильные рифмовки предпочитаются в каждой из этих групп?

Правила сонетной формы разработаны гораздо лучше, чем правила развития сонетного содержания. Однако практика так часто расходится с теорией, что единообразных мнений о том, какие рифмовки правильны и какие неправильны, быть не может. Самое общее и самое элементарное, что можно сказать, опираясь на 600-летнюю европейскую практику: катрены в сонетах должны иметь одинаковую рифмовку. Поэтому будем различать три типа катренной рифмовки:

«правильную»	*AbbA*	*AbbA*,	*aBBa*	*aBBa*	(предпочтительно)
или	*AbAb*	*AbAb*,	*aBaB*	*aBaB*	(допустимо);
«полуправильную»	*AbbA*	*bAAb*,	*aBBa*	*BaaB*	
или	*AbAb*	*bAbA*,	*aBaB*	*BaBa*;	
«неправильную»	*AbbA*	*AbAb*,	*aBBa*	*BaBa*	и т. п.
или	*AbAb*	*AbbA*,	*aBaB*	*aBBa*	и т. п.

У Брюсова среди 19 сонетов синтезирующего строения — 8 правильных (2, 4, 5,7, 39, 42, 43, 49), 4 полуправильных (6, 19, 40, 41) и 7 неправильных (1, 3,8, 9, 20, 37, 38);

среди 19 сонетов неполного строения — 11 правильных (10, 13, 21, 22, 23, 25, 32, 33, 34, 58, 60), 4 полуправильных (24, 31, 57, 59), 4 неправильных (11, 12, 14, 15);

среди 22 сонетов однолинейного строения — 14 правильных (17, 18, 26, 27, 35, 36, 44, 45, 50, 51, 52, 54, 55, 56), 1 полуправильный (28), 7 неправильных (16, 29, 30, 46, 47, 48, 53).

Иными словами, соотношение правильных, полуправильных и неправильных сонетов среди синтезирующих — 4:2:4; среди неполных — 6:2:2; среди однолинейных — 6:1:3. Доля правильных среди синтезирующих — 42%, среди неполных — 58%, среди однолинейных — 63%. Чем более «правильно» (синтетически) организовано содержание сонета, тем менее «правильно» организована его рифмовочная форма. Содержательная и формальная «правильность» не совпадают друг с другом, а компенсируют друг друга. Теоретиками сонета это, как кажется, не предусматривалось.

Катрены правильных сонетов могут иметь рифмовку охватную (*AbbA*), или перекрестную (*AbAb*); первая в европейской поэзии распространена шире. Среди правильных сонетов синтезирующих соотношение охватной и перекрестной рифмовки — 4 и 4 случая; среди неполных — 6 и 5 случаев; среди однолинейных — 3 и 11 случаев. Иными словами, однолинейная композиция резко предпочитает перекрестную рифмовку (80%): видимо, однообразная последовательность *AbAbAbAb*... удобнее для плавного развития единой мысли, тогда как крупные звенья *AbbA AbbA*... удобнее для подачи тезисов и антитезисов.

Из 9 «полуправильных» сонетов 7 имеют охватную рифмовку *AbbA bAAb* (или *aBBa BaaB*) и только 2 — перекрестную *aBaB BaBa*. Из 18 «неправильных» сонетов 10 (преимущественно однолинейных) имеют в первом катрене охватную рифмовку, а во втором перекрестную, и 8 (преимущественно синтезирующих), наоборот, в первом перекрестную и во втором охватную. Может быть, это значит, что для содержательной композиции сонета второй катрен важнее, чем первый: независимо от рифмовки первого катрена, во втором *AbAb*... дает установку на однолинейное, а *AbbA*... на антитетическое развитие темы.

Что касается рифмовки терцетов, то здесь «правильность» и «неправильность» различны в различных национальных традициях. В итальянской и испанской традиции господствуют типы *CDC DCD и CDE CDE* (реже *CDE DCE*): иными словами, смежные рифмы (*CC*... и пр.) избегаются на любых позициях. Во французской традиции господствуют типы *CCD EED и CCD EDE*: иными словами, смежные рифмы почти обязательны в начале терцетов и избегаются в конце терцетов. Только в английской традиции привычных типов терцетов нет, и смежные рифмы в конце терцетов допустимы (это — влияние недолговечного «шекспировского» псевдо-сонета из трех разнорифмованных четверостиший и одного двустишия). Немецкий романтический сонет и небезразличный для русской поэзии польский сонет (Мицкевича) строились по итальянским образцам, лишь немного расшатанным. Учитывая подавляющий авторитет итальянской и французской традиции (только

на них и ссылается Брюсов в примечаниях к «Опытам»), можно считать, что смежная рифма в конце сонета, ...*ДД* или ...*дд*, является «неправильной».

В таком случае немаловажно, что Брюсов (при всем его уважении к итальянской и французской традиции) этих концовочных смежных рифм ...*ДД*, ...*дд* отнюдь не избегает. Из 60 его сонетов 33 сонета (55%) кончаются именно смежными рифмами, причем приблизительно в двух третях этих случаев последнее двустишие выделено не только рифмовкою, но и синтаксисом и/или интонацией (например: «...Одно желание во мне, в пыли простертом, Узнать, как пятый акт развяжется с четвертым»). При этом среди сонетов синтезирующего типа и однолинейного типа этот показатель выше — около 60% (11 из 19 и 14 из 22), а среди сонетов неполного типа — ниже, около 40% (8 из 19). Вероятно, это означает, что смежная рифма особенно резко выделяет концовку, а в выделении концовки особенно нуждаются именно синтезирующий тип (концовка-синтез) и однолинейный тип (концовка-вывод). Если в рифмовке катренов формальная четкость компенсировала недостаток содержательной четкости (и наоборот), то в рифмовке терцетов формальная четкость, наоборот, подчеркивает содержательную четкость: выделенное двустишие подчеркивает выделенный смысловой итог. Концовка сонета требует наибольшей сосредоточенности средств (как о том писали все теоретики); мы видим, что Брюсов ради этого даже охотно нарушает правила терцетной рифмовки.

Если, как было показано, интерес к синтезирующему типу характерен для раннего и позднего Брюсова, а однолинейный и неполный тип преобладают в средней полосе его творчества, то неудивительно, что это сказывается и на соотношении правильных, полуправильных и неправильных рифмовок в катренах сонетов. Для 14 сонетов 1893–1895 гг. это соотношение — 5:1:4; для 29 сонетов 1897–1912 гг. — 7:2:1; для 17 сонетов 1914–1920 гг. — 3:1:6. Зрелый Брюсов предпочитает классически правильную рифмовку (и ослабленную структурность содержания), ранний и поздний Брюсов экспериментирует с неправильными рифмовками (и усиленной структурностью содержания). Доля концовок со смежной рифмовкой по трем периодам — соответственно 70%, 60% и 35%: поначалу поэт крепко держится за это организующее средство, потом оставляет его (как слишком примитивное?). Перекличка манеры раннего и позднего Брюсова через голову зрелого Брюсова — явление, которое мы не раз наблюдали и в других областях его поэтики.

5а. Сонет — строгая поэтическая форма, обращение к ней для русского поэта — всегда что-то вроде присяги на верность мировой культуре. Тем удивительнее, что такой западник, как Брюсов, из своих 60 сонетов в 18-ти (30%!) допускает открытое нарушение строгой формы: рифмует один катрен перекрестно, другой охватно; и еще в 9-ти (15%!)

допускает более мягкое нарушение — начинает один катрен мужской строкой, а другой женской; и в 33 сонетах (55%!) позволяет себе кончать стихотворение неодобряемой смежной рифмой.

Любопытно, что в этом он не одинок среди символистов. У Бальмонта в ранних его сборниках (1890—1901) из 39 сонетов «неправильный» только один, зато «полуправильных» (*AbAb bAbA...*) — 24 (62%!), а смежнорифмованных концовок — 30%. (Потом Бальмонт начинает писать строже: в «Сонетах солнца, меда и луны» катрены у него только канонические, а терцеты только на две рифмы, и поэтому смежнорифмованные концовки в них не ощущаются выделенными.) У такого эрудита, как Вяч. Иванов, в «Кормчих звездах» и «Прозрачности» из 49 сонетов 18 «неправильных» и 9 «полуправильных» (37% и 18%), а смежнорифмованных концовок — 22%. (Потом и он начинает писать строже: в «Любви и смерти», «Золотых завесах» и «Rosarium» у него ни одного неправильного сонета и те же 18% полуправильных, зато смежнорифмованных концовок — 30%). Бальмонт и Иванов эволюционировали к строгости — Брюсов, как мы видели, после этого вновь двинулся к вольности.

Каковы источники такой неожиданной беззаботности по части формы? Вряд ли это наследие русских 1850—1890-х годов, когда сонетом можно было назвать любое 14-стишие, и Вл. Соловьев позволял себе терять рифмы в переводах Данте, а И. Анненский в переводах Малларме и Леконта: известно, как символисты гнушались бескультурья своих отцов. Можно высказать лишь два предположения. Среди европейских образцов это Бодлер, великий расшатыватель классического сонета: в «Цветах зла» сонеты с «полуправильными» катренами составляют у него 30% (в любимых им «неполнорифмованных» катренах *АббА вГГв..* только такое расположение мужских и женских строк и возможно), а смежные рифмы в концовке — 40%. Бальмонт преклонялся перед Бодлером; Брюсов предпочитал ему Верлена (с его безукоризненными катренами), но, видимо, хорошо помнил и Бодлера, может быть даже в переводах П. Якубовича. А среди русских образцов расшатанного сонета важнейшим мог быть не кто иной, как Пушкин. Как известно, все три его сонета нарушают классические правила, причем два из них позволяют себе то самое сочетание охватных и перекрестных катренов, которое мы находим у Брюсова и раннего Иванова: «Поэту» — *AbAb AbbA ccD eeD*, и «Мадона» — *AbbA bAbA ccD eDe*. Откуда у Пушкина такое вольничанье, мы не знаем: ни Вордсворт, ни Сент-Бев, обратившие его внимание к сонету, не могли ему этого подсказать [см. Томашевский 1959, 271—272; Яковлев 1926]. Но сонет «Поэт! не дорожи любовию народной...» был одним из самых знаменитых стихотворений Пушкина, и его рифмовка могла невольно запечатлеться в сознании поэтов как образцовая. Свидетельство этому — категорическое утверждение И. Сельвинского [Сельвинский 1962, с. 122]: «Классическая форма <сонета> такова: два катрена, рифмованные между собой один

крестом, другой пояском, и две терцины, связанные произвольно». Сближать Брюсова с Сельвинским, конечно, странно, но здесь, может быть, небезосновательно.

6. Таким образом, мы выделили три типа содержательной структуры сонета у Брюсова. Главный из них (во всяком случае, самый близкий к предмету его теоретических размышлений) — синтезирующий, трехчленный тип; основной соперничающий с ним — одночленный, однолинейный и ответвляющиеся от него перечневый и однолинейно-контрастный; промежуточные — двухчленный «тезис — антитезис» и четырехчленный *ТАТА*. Синтезирующий тип тяготеет к охватной рифмовке, однолинейный — к перекрестной рифмовке, оба они — к смежной рифме в концовке сонета. Синтезирующий тип, благодаря своей логической четкости, менее нуждается в формальной правильности сонета и легче допускает нарушения рифмовки; однолинейный тип нуждается в подкреплении большей формальной строгостью.

Синтезирующий тип сонета абсолютно господствует дважды — в начале и в конце сонетного творчества Брюсова, в 1894—1896 и в 1915—1920 гг. Можно думать, что оба раза причиной этих взлетов были теоретико-литературные раздумья Брюсова: в первый раз — между гимназической словесностью и впервые усваиваемыми уроками французских парнасцев и символистов, во второй раз — между собственным накопленным творческим опытом и спросом новой эпохи, предъявляемым к поэзии. В первый раз это заставило юного Брюсова принять всерьез домыслы теоретиков о мнимой предрасположенности сонетной формы к такому-то и такому-то развитию содержания; во второй раз это заставило зрелого Брюсова построить теорию поэзии как дедуктивной формы познания, первые негласные пробы сделать на серии сонетов 1915—1920 гг., а затем, отложив сонеты в сторону, распространить эту теорию на всю поэзию вообще. Сонет был тем зерном, из которого Брюсов вырастил свое последнее учение — теорию «синтетики поэзии».

За пределами нашего обзора остались по меньшей мере два важных вопроса. Во-первых, об отношении Брюсова к исторической традиции. Однолинейное развитие мысли и чувства в сонете восходит к самому началу его истории, к Данте и Петрарке; статическое, описательное построение берет начало от Марино и достигает расцвета у французских парнасцев; развитие же диалектическое, с «синтезом», было преимущественно теоретическим домыслом А. Шлегеля и пыталось реализоваться, как кажется, в XIX в. у романтиков и символистов. В какой мере Брюсов обращался к этим первоисточникам, а в какой находился под влиянием разрозненных русских образцов, от Сумарокова через Пушкина и Дельвига до Бутурлина, мы не знаем. Во-вторых, об отношении Брюсова к поэтам-современникам. Н. Ашукин сохранил воспоминание В. И. Язвицкого, что в 1917 г., рассуждая о «диалектической

форме» сонета, Брюсов говорил: «Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета» [Ашукин 1929, 347]. Какие сонеты Волошина имел при этом в виду Брюсов и чем его не удовлетворяли, например, сонеты Вяч. Иванова, М. Кузмина или даже И. Бунина, мы не знаем. Здесь нужны еще долгие сравнительные исследования.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

1. ***«Миги»*** (1918): Бывают миги тягостных раздумий, Когда душа скорбит, утомлена; И в книжных тайнах, и в житейском шуме Уже не слышит нового она. / И кажется, что выпит мной до дна Весь кубок счастья, горя и безумий. Но, как Эгерия являлась Нуме, — Мне нимфа предстает, светла, ясна. // Моей мечты созданье, в эти миги Она — живей, чем люди и чем книги, Ее слова доносятся извне. / И шепчет мне она: «Роптать позорно, Пусть эта жизнь подобна бездне черной: Есть жизнь иная в вечной вышине!» — Рифмовка *AbAb bAAb Ccd EEd.*

2. ***«Сонет к смерти»*** (1917): Смерть! обморок невыразимо-сладкий! Во тьму твою мой дух передаю, Так! вскоре я, всем существом, вопью, — Что ныне мучит роковой загадкой. / Но знаю: убаюкан негой краткой, Не в адской бездне, не в святом раю Очнусь, но вновь — в родном, земном краю, С томленьем прежним, с прежней верой шаткой. // Там будут свет и звук изменены, Туманно — зримое, мечты — ясны, Но встретят те ж сомнения, как прежде; / И пусть, не изменив живой надежде, Я волю пронесу сквозь темноту: Желать, искать, стремиться в высоту! — Рифмовка *AbbA AbbA ccD Dee.*

3. (1919): ***Мелькают дни, и с каждым новым годом*** Мне все ясней, как эта жизнь кратка; Столетия проходят над народом, А восемьдесят лет — срок старика! / Чтоб все постичь, нам надобны века. Мы рвемся к счастью, к тайнам и свободам, И все еще стоим пред первым входом, Когда слабеет смертная рука. // Нам призрак смерти предстает ужасный, Твердя, что все стремления напрасны, — Отнять намерен горе и печаль. / Но нет! Он властен заградить дыханье, Но мысль мою, мои мечты, сознанье Я унесу с собой — в иную даль! — Рифмовка *AbAb bAAb Ccd EEd.*

4. (1918): ***Ночное небо даль ревниво сжало***, Но разубрался в звездах небосклон. Что днем влекло, томило, угрожало, Слилось меж теней в монотонный сон. / Иные ночи помню. Страсти жало Вздох исторгало трепетный, как стон; Восторг любви язвил, как сталь кинжала, И был, как ночь, глубок и светел он! // О, почему бесцветно-грустны ночи? Мир постарел, мои ль устали очи? Я онемел, иль мир, все спевший, нем? / Для каждого свои есть в жизни луны. Мы, в свой черед, все обрываем струны На наших лирах и молчим затем. — Рифмовка *AbAb AbAb Ccd EEd.*

5. ***На полустанке»*»** (1917): Гремя, прошел экспресс. У светлых окон Мелькнули шарфы, пледы, пижама; Там — резкий блеск пенсне, там — черный локон, Там — нежный женский лик, мечта сама! / Лишь дым — за поездом; в снега увлек он Огни и образы; вкруг — снова тьма... Блестя в морозной мгле, уже далек он, А здесь — безлюдье, холод, ночь — нема. //

Лишь тень одна стоит на полустанке Под фонарем; вперен, должно быть, взгляд Во тьму, но грусть — в безжизненной осанке! / Жить? Для чего? — Встречать товарных ряд, Читать роман, где действует Агнесса, Да снова ждать живых огней экспресса! — Рифмовка *AbAb AbAb CdC dEE*.

6. (1920): ***Безумной жизни поредевший дым*** Рассеян странно. Просветлели дали; Огни беседок выступили; встали На небе звезды знаком неземным. / И видишь снова, как в глухом провале Сны душной страсти с обликом живым Ласкают взоры блеском золотым, А память манит сладостью печали. // В тот мир забытый ты вернешься ль вновь, Ему ль поверишь, осмеяв ошибки, Решась прославить, как в былом, любовь? / Уста сжимает горький яд улыбки... Но вижу: быстро вдаль плывет туман, Ты в колебаньи... Торжествуй, обман! — Рифмовка *aBBa BaaB cDc Dee*.

7. ***«Memento mori!»*** (1918): Ища забав, быть может, сатана Является порой у нас в столице: Одет изысканно, цветок в петлице, Рубин в булавке, грудь надушена. / И улица шумит пред ним, пьяна; Трамваи мчатся длинной вереницей... По ней читает он, как по странице Открытой книги, что вся жизнь — гнусна. // Но встретится, в толпе шумливо-тесной, Он с девушкой, наивной и прелестной, В чьих взорах ярко светится любовь... / И вспыхнет гнев у дьявола во взоре, И, исчезая из столицы вновь, Прошепчет он одно: memento mori! — Рифмовка *aBBa aBBa Ccd EdE*.

8. ***«Беглецы»*** (1917): Стон роковой прошел по Риму: «Канны!» Там консул пал и войска лучший цвет Полег; в руках врагов — весь юг пространный; Идти на Город им — преграды нет! / У кораблей, под гнетом горьких бед, В отчаяньи, в успех не веря бранный, Народ шумит: искать обетованный Край за морем — готов, судьбе в ответ. // Но Публий Сципион и Аппий Клавдий Вдруг предстают, гласят о высшей правде, О славе тех, кто за отчизну пал. / Смутясь, внимают беглецы укорам, И с палуб сходят... Это — час, которым Был побежден надменный Ганнибал! — Рифмовка *AbAb bAAb Ccd EEd*.

9. ***«Гот»*** (1915): Над белым воротом узорной паллы Дрожали зыбко зерна крупных бус: На белой шее — крупные кораллы Как будто страстный метили укус. / Вкруг были вазы, ткани и металлы. Но гот застыл, крутя угрюмо ус; Во рту был терпкий и пьянящий вкус... Да! таковы любовницы Валгаллы! // И вдруг, отбросив золото, он встал И к женщине рванулся с хриплым криком, Но в то ж мгновенье продрожал кинжал. / Она лежит в безмолвии великом. И, словно след укуса ласки, вновь На белой шее проступает кровь. — Рифмовка *AbAb AbbA CdC dEE*.

10. ***«Польша есть!» I*** (1915): Да, Польша есть! Кто сомневаться может? Она — жива, как в лучшие века. Пусть ей грозила сильного рука, Живой народ чья сила уничтожит? / И верь, наш брат! твой долгий искус прожит! Тройного рабства цепь была тяжка, Но та Победа, что теперь близка, Венца разбитого обломки сложит! // Не нам забыть, как ты, в тревожный час, Когда враги, спеша, теснили нас, Встал с нами рядом, с братом брат в отчизне. / И не скорби, что яростью войны Поля изрыты, веси сожжены, — Щедр урожай под солнцем новой жизни! — Рифмовка *AbbA AbbA ccD eeD*.

11. ***«Польша есть!» II*** (1915): Да, Польша есть! Но все ж не потому, Что приняла, как витязь, вызов ратный, Что стойко билась, в распре необъятной, Грозя врагу — славян и своему. / Но потому, что блещет беззакатный Над нею день, гоня победно тьму; Что слово «Польша», речью всем понятной, Гласит так много сердцу и уму! // Ты есть — затем, что есть твои поэты, Что жив твой дух, дух творческих начал, Что ты хранишь свой вечный идеал, / Что ты во мгле упорно теплишь светы, Что в музыке, сроднившей племена, Ты — страстная, поющая струна! — Рифмовка *aBBa BaBa Cdd Cee.*

12. (1915): ***Мелькали мимо снежные поляны***, Нас увозил на запад sleeping car, В тот край войны, где бой, где труд, где раны, Где каждый час — пальба, все дни — пожар. / А мы, склонясь на мягкие диваны, В беседах изливали сердца жар, Судили мы поэта вещий дар И полководцев роковые планы. // То Пушкин, Достоевский, Лев Толстой Вставали в нашей речи чередой, То выводы новейшие науки.../ А там, вдали, пальба гремела вновь, На белый свет лилась потоком кровь И люди корчились в предсмертной муке. — Рифмовка *AbAb AbbA ccD eeD.*

13. ***«Бунт»*** (1920): В огне ночном мне некий дух предрек: «Что значит бунт? — Начало жизни новой. Объято небо полосой багровой, Кровь метит волны возмущенных рек. / Великим днем в века пройдет наш век, Крушит он яро скрепы и оковы, Разверста даль; принять венец готовый, В сиянье братства входит человек. // Дни просияют маем небывалым, Жизнь будет песней; севом злато-алым На всех могилах прорастут цветы. / Пусть пашни черны; веет ветер горний; Поют, поют в земле святые корни, — Но первой жатвы не увидишь ты!» — Рифмовка *aBB a aBBa Ccd EEd.*

14. ***«Наряд весны»*** (1918): За годом год, ряды тысячелетий, — Нет! неисчетных миллионов лет, Май, воскрешая луговины эти, Их убирает в травянистый цвет. / Пытливцы видят на иной планете, Что шар земной в зеленый блеск одет; Быть может, в гимне там поет поэт: «Как жизнь чудесна в изумрудном свете!» // Лишь наш привычный взор, угрюм и туп, Обходит равнодушно зелень куп И свежесть нив под возрожденной новью: / Наряд весны, мы свыклись в мире с ним, И изумруд весенних трав багрим, Во имя призрака, горячей кровью! — Рифмовка *AbAb AbbA ccD eeD.*

15. ***«Максиму Горькому...»*** (1917): Не в первый раз мы наблюдаем это: В толпе опять безумный шум возник, И вот она, подъемля буйный крик, Заносит руку на кумир поэта. / Но неизменен, в новых бурях света, Его спокойный и прекрасный лик; На вопль детей он не дает ответа, Задумчив и божественно велик. // И тот же шум вокруг твоих созданий, — В толпе, забывшей гром рукоплесканий, С каким она лелеяла «На дне». / И так же образы любимой драмы, Бессмертные, величественно-прямы, Стоят над нами в ясной вышине. — Рифмовка *AbbA AbAb Ccd EEd.*

16. ***«Отвержение»*** (1901): Мой рок, благодарю, о верный, мудрый змий! Яд отвержения — напиток венценосный! Ты запретил мне мир изведанный и косный, Слова и числа дав — просторы двух стихий! / Мне чужды с ранних дней — блистающие весны И речи о любви, заветный хлам витий; Люблю я кактусы, пасть орхидей да сосны, А из людей лишь тех, кто презрел «не

убий». // Вот почему мне так мучительно знакома С мишурной кисеей продажная кровать. Я в зале меж блудниц, с ватагой пьяниц дома. / Одни пришли сюда грешить и убивать, Другие, перейдя за глубину паденья, Вне человечества, как странные растенья. — Рифмовка *aBBa BaBa CdC dEE.*

17. ***«Втируша»*** (1903): Ты вновь пришла, вновь посмотрела в душу, Смеешься над бессильным крикнуть: «Прочь!» Тот вечно раб, кто принял раз втирушу... Покорствуй, дух, когда нельзя помочь. / Я — труп пловца, заброшенный на сушу, Ты — зыбких волн неистовая дочь. Бери меня. Я клятвы не нарушу. В твоих руках я буду мертв всю ночь. // До утра буду я твоей добычей, Орудием твоих ночных утех. И будет вкруг меня звенеть твой смех. / Исчезнешь ты под первый щебет птичий, Но я останусь нем и недвижим И странно чуждый женщинам земным. — Рифмовка *AbAb AbAb Cdd Cee.*

18. ***«Сонет»*** (1901): О ловкий драматург, судьба, кричу я «браво» Той сцене выигрышной, где насмерть сам сражен. Как все подстроено правдиво и лукаво. Конец негаданный, а неизбежен он. / Сознайтесь, роль свою и я провел со славой, Не закричат ли «бис» и мне со всех сторон, Но я, закрыв глаза, лежу во мгле кровавой, Я не отвечу им, я насмерть поражен. // Люблю я красоту нежданных поражений, Свое падение я славлю и пою, Не все ли нам равно, ты или я на сцене. / «Вся жизнь игра». Я мудр и это признаю, Одно желание во мне, в пыли простертом, Узнать, как пятый акт развяжется с четвертым. — Рифмовка *AbAb AbAb CdC dEE.*

19. (1911): ***Так повелел всесильный Демиург,*** Чтоб были люди ремеслом различны. Тот — плотник, тот — купец, тот — драматург, Те — камни класть, те — суд вести привычны. / Но ты — ты выбрал жребий необычный: Художник ты, и также ты хирург! Ты лечишь люд, и сельский и столичный, И пишешь нам блеск дня и темень пург. // Так ты Творца провел лукаво за нос, Нарушив, им назначенный, устав: Ты — разен, как Протей, двулик, как Янус! / Прими же от меня, средь разных слав, И мой сонет, что преломил, как в призме, Недавний спор о материализме. — Рифмовка *aBaB BaBa CdC dEE.*

20. ***«На смерть А. Н. Скрябина»*** (1915): Он не искал — минутно позабавить, Напевами утешить и пленить; Мечтал о высшем: Божество прославить И бездны духа в звуках озарить. / Металл мелодий он посмел расплавить И в формы новые хотел излить; Он неустанно жаждал жить и жить, Чтоб завершенным памятник поставить, // Но судит Рок. Не будет кончен труд! Расплавленный металл бесцельно стынет: Никто его, никто в русло не двинет... / И в дни, когда Война вершит свой суд И мысль успела с жатвой трупов сжиться, — Вот с этой смертью сердце не мирится! — Рифмовка *AbAb AbbA cDD cEE.*

21. ***«Предчувствие»*** (1911): В лицо осенний ветер веет. Колос, Забытый в поле, клонится, дрожа. Меня ведет заросшая межа Средь озимей. За речкой веер полос. / В воспоминаньях тонкий черный волос, Упавший на лицо. Глаза смежа, Я помню, как мои мечты кружа, Звенел в тиши негромкий, нежный голос. // Ужели осень? Даль полей пуста. Последний мотылек над нивой сжатой Напрасно грезит опьяниться мятой. / Но почему вдыхает

май—мечта? И почему все громче, откровенней О счастьи шепчет вздох глухой, осенний? — Рифмовка *AbbA AbbA cDD cEE.*

22. ***«Египетский раб»*** (1911): Я жалкий раб царя. С восхода до заката, Среди других рабов, свершаю тяжкий труд, И хлеба кус гнилой — единственная плата За слезы и за пот, за тысячи минут. / Когда порой душа отчаяньем объята, Над сгорбленной спиной свистит жестокий кнут, И каждый новый день товарища иль брата В могилу общую крюками волокут. // Я жалкий раб царя, и жребий мой безвестен: Как утренняя тень, исчезну без следа, Меня с лица земли века сотрут, как плесень; / Но не исчезнет след упорного труда, И вечность простоит, близ озера Мерида, Гробница царская, святая пирамида. — Рифмовка *AbAb AbAb CdC dEE.*

23. ***«К. Д. Бальмонту»*** (1909): Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом Кружит огни Париж, своим весельем пьян. Смотрю на облик твой: стараюсь год за годом Все разгадать, найти рубцы от свежих ран. / И ты мне кажешься суровым мореходом Тех лучших дней, когда звал к далям Магеллан, Предавшим гордый дух безвестностям и водам, Узнавшим, что таит для верных океан. // Я разгадать хочу, в лучах какой лазури, Вдали от наших стран, искал ты берегов Погибших Атлантид и призрачных Лемурий, / Какие тайны спят во тьме твоих зрачков... Но чтобы выразить, что в этом лике ново, Ни ты, ни я, никто еще не знает слова! — Рифмовка *AbAb AbAb CdC dEE.*

24. ***«Ребенок»*** (1912): Тебе тринадцать лет, но по щекам, у глаз, Пороки, нищета, ряд долгих унижений Вписали тщательно свой сумрачный рассказ, Уча все выносить, пред всем склонять колени. / Под шляпку бедную лица скрывая тени И грудь незрелую под выцветший атлас, Ты хочешь обмануть развязностью движений, Казаться не собой, хотя б на краткий час! // Нарочно голос свой ты делаешь жесточе, Встречаешь хохотом бесстыдные слова, Чтоб стать подобной им, — тем жрицам нашей ночи! / И подымаешь ты, в порыве удальства, Высоко свой подол у полных людом конок, Чтоб кто не угадал, что ты еще ребенок. — Рифмовка *aBaB BaBa CdC dEE.*

25. (1912): ***Чуть видные слова седого манускрипта,*** Божественный покой таинственных могил, И веянье вокруг незримых дивных крыл, — Вот, что мечталось мне при имени Египта. / Но все кругом не то! Под тенью эвкалипта Толпятся нищие. Дым парохода скрыл От взглядов даль песков, и мутен желтый Нил. Гнусавый вой молитв доносится из крипта. // Я вечером вернусь в сверкающий отель И, с томиком Ренье прилегши на постель, Перенесусь мечтой на буйный берег Сены. / О, гордый фараон, безжалостный Рамсес! Твой страшный мир погиб, развеялся, исчез, — И Хронос празднует бесчисленные смены. — Рифмовка *AbbA AbbA ccD eeD.*

26. ***«Николаю Бернеру»*** (1912): Немеют волн причудливые гребни, И замер лес, предчувствуя закат. Как стражи, чайки на прибрежном щебне Опять покорно выстроились в ряд. / Любимый час! и даль и тишь целебней! Алмазы в небе скоро заблестят; Юг расцветет чудесней и волшебней; Бог Сумрака сойдет в свой пышный сад. // Есть таинство в сияньи ночи южной, Роднящей душу с вечной тишиной, Нас медленно влекущей в мир иной. /

Есть миг, когда и счастия не нужно: Рыдать — безумно, ликовать — смешно — У мирных вод, влекущих нас на дно. — Рифмовка *AbAb AbAb CdC dEE.*

27. ***«Путь к высотам»*** (1912): Путь к высотам, где музы пляшут хором, Открыт не всем: он скрыт во тьме лесов. Эллада, в свой последний день, с укором Тайник сокрыла от других веков. / Умей искать; умей упорным взором Глядеть во тьму; расслышь чуть слышный зов! Алмазы звезд горят над темным бором, Льет ключ бессонный струи жемчугов. // Пройди сквозь мрак, соблазны все минуя, Единую бессмертную взыскуя, Рабом склоняйся пред своей мечтой, / И, вдруг сожжен незримым поцелуем, Нежданной радостью, без слов, волнуем, Увидишь ты дорогу пред собой. — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd.*

28. (1912): ***Всем душам нежным и сердцам влюбленным***, Кого земной Любви ласкали сны, Кто пел Любовь во дни своей весны, Я шлю привет напевом умиленным. / Вокруг меня святыня тишины, Диана светит луком преклоненным, И надо мной, печальным и бессонным, Лик Данте, вдаль глядящий со стены. // Поэт, кого вел по кругам Вергилий! Своим сверканьем мой зажги сонет, Будь твердым посохом моих бессилий! / Пою восторг и скорбь минувших лет, Яд поцелуев, сладость смертной страсти... Камены строгие! — я в вашей грозной власти. — Рифмовка *AbbA bAAb CdC dEE.*

29. ***«В альбом Н.»*** (1911): Она мила, как маленькая змейка, И, может быть, опасна, как и та; Во влаге жизни манит, как мечта, Но поверху мелькает, как уклейка. / В ней нет весны, когда лазурь чиста, И дышат листья так свежо, так клейко... Скорей в ней лета блеск и пестрота; Она — в саду манящая аллейка. // Как хорошо! ни мыслить, ни мечтать Не надо; меж листвы не видно дали; На время спит реки заглохшей гладь... / В порывах гнева, мести и печали, Как день грозы, была бы хороша Ее душа... Но есть ли в ней душа? — Рифмовка *AbbA bAbA cDc Dee.*

30. ***«На память об одном закате»*** (1914): Был день войны, но час предсмертный дня. Ноябрьский воздух нежил, как в апреле. Вкруг озимя прозрачно зеленели, Пылало солнце, небосклон пьяня. / Нас мотор мчал — куда-то иль без цели... Бесцельность тайно нежила меня. И ты, как я, заворожен был. Пели Нам голоса закатного огня. // Забылось все: шум битв и вопль страданий. Вдвоем, во храме мировых пыланий, Слагали мы гимн красоте земной... / Нас мотор мчал — без цели иль куда-то... О, помню, помню — дивный сон заката Под грохот пушек, ровный и глухой. — Рифмовка *aBBa BaBa CCd EEd.*

31. ***«К Пасифае»*** (1904): Нет, не тебя так рабски я ласкаю! В тебе я женщину покорно чту, Земной души заветную мечту, За ней влекусь к предсказанному раю! / Я чту в тебе твою святыню — ту, Чей ясный луч сквозь дым я прозреваю. Я, упоив тебя, как Пасифаю, Подъемлю взор к тебе, как в высоту! // Люби иль смейся — счетов нет меж нами, — Я все равно приду ласкать тебя! Меня спасая и меня губя, / На всех путях, под всеми именами, Ты — воплощенье тайны мировой, Ты — мой Грааль, я — верный рыцарь твой! — Рифмовка *AbbA bAAb Cdd Cee.*

32. ***«М. А. Кузмину»*** (1908): Мгновенья льются, как поток бессменный, Искусство — радугой висит над ним. Храни, храни, под ветром мировым, Алтарь своей мечты, огонь священный! / И пусть твой стих, и пламенный и пленный, Любовь и негу славит. Мы спешим Улыбчивым созданиям твоим, Как божествам, сплести венок смиренный. // Умолкли шумы дня. Еще размерней Звучит напевный гимн в тиши вечерней, Мелькают лики, вызваны тобой. / И мы, о мусагет, как пред святыней, Невольно клонимся, — и к тверди синей, Увенчан, ты возносишь факел свой. — Рифмовка *AbbA AbbA CCd EEd.*

33. ***«Южный Крест»*** (1911): Я долго шел и, выбрав для ночлега Холм ледяной, поставил гибкий шест. В полярной тьме не Сириус, не Вега, Как знак Любви, сияет Южный Крест. / Вот дунул ветер, поднял вихри снега, Запел унылый гимн безлюдных мест... Но для мечты есть в скорбной песне нега, И тени белые — как сонм невест. // Да, я — один, во льдах пустых затерян, Мой путь в снегах обманчив и неверен, Мне призраки пророчат гибель вновь. / Но Южный Крест, мерцающий в тумане, Залог, что я — не завершил скитаний, Что впереди — последняя любовь! — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd.*

34. ***«Ликорн»*** (1908): Столетний бор. Вечерний сумрак зелен. Мне щеки нежит мох и мягкий дерн. Мелькают эльфы. Гномы из расселин Гранита смотрят. Крадется ликорн. / Зачем мой дух не волен и не целен! Зачем в груди пылает ярый горн! Кто страсть мне присудил? и кем он велен, Суровый приговор бесстрастных норн? // Свободы! Тишины! Путем знакомым Сойти в пещеру к празднующим гномам, Иль с дочерьми Царя Лесного петь, / Иль мирно спать со мхом, с землей, с гранитом... Нет! голосом жестоким и несытым Звучит во мне, считая миги, медь. — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd.*

35. ***«Сонет к форме»*** (1895): Есть тонкие властительные связи Меж контуром и запахом цветка. Так бриллиант невидим нам, пока Под гранями не оживет в алмазе. / Так образы изменчивых фантазий, Бегущие, как в небе облака, Окаменев, живут потом века В отточенной и завершенной фразе. // И я хочу, чтоб все мои мечты, Дошедшие до слова и до света, Нашли себе желанные черты. / Пускай мой друг, разрезав том поэта, Упьется в нем и стройностью сонета, И буквами спокойной красоты! — Рифмовка *AbbA AbbA cDc DDc.*

36. ***«Осеннее чувство»*** (1893): Гаснут розовые краски В бледном отблеске луны; Замерзают в льдинах сказки О страданиях весны; / Светлых вымыслов развязки В черный креп облечены, И на празднествах все пляски Ликом смерти смущены. // Под лучами юной грезы Не цветут созвучий розы На куртинах Красоты. / И сквозь окна снов бессвязных Не встречают звезд алмазных Утомленные мечты. — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd.*

37. ***«В вертепе»*** (1895): В сияющем изысканном вертепе, Под музыку, сулившую канкан, Я задремал, поникнув на диван, И вдруг себя увидел в черном склепе. / Вокруг стоял мучительный туман, — В окно неслось благоуханье степи. Я встать хотел, — мешала боль от ран, И на ногах задребезжали цепи. // И что-то вдруг так ясно стало мне, Что горько я заплакал в полусне, Что плакал я, смущенно просыпаясь. / Опять звенит приманчиво

рояль, Мой странный сон бледнеет, расплываясь, Но мне еще — кого-то — смутно — жаль. — Рифмовка *AbbA bAbA ccD eDe.*

38. ***«Анатолий»*** (1894): Я видела в окно: на маленькой гондоле Он уплывал от стен монастыря, И за кормой пурпурная заря Дрожала в синеве цветком желтофиоли. / Как плавно, как легко, как смело — Анатолий Скользил веслом по брызгам янтаря, Но всплески волн чуть долетали с воли, И покрывали их напевы псалтыря. // Я отошла смущенно и тревожно... С толпой подруг спустилась в церковь я, Но жить казалось мне смешно и невозможно. / О Господи! да будет власть Твоя. Надломлены мечты, но я роптать не вправе... О сердце, замолчи... Expectans expectavi... — Рифмовка *AbbA AbAb CdC dEE.*

39. ***«Сонет к мечте»*** (1895): Ни умолить, ни плакать неспособный, Я запер дверь и проклял наши дни. И вот тогда, в таинственной тени, Явился мне фантом женоподобный. / Он мне сказал: «Ты слышишь ропот злобный? Для книг твоих разложены огни. Смирись, поэт! мечтанья прокляни И напиши над ними стих надгробный!» // Властительно слова звучали, но Томился взор тревогой сладострастной, Дрожала грудь под черным домино, / И вновь у ног божественно-прекрасной, Отвергнутой, осмеянной, родной, Я отвечал: «Зачем же ты со мной?» — Рифмовка *AbbA AbbA cDc Dee.*

40. ***«Предчувствие»*** (1894): Моя любовь — палящий полдень Явы, Как сон разлит смертельный аромат, Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат, Здесь по стволам свиваются удавы. / И ты вошла в неумолимый сад Для отдыха, для сладостной забавы? Цветы дрожат, сильнее дышат травы, Чарует все, все выдыхает яд. // Идем: я здесь! Мы будем наслаждаться, — Играть, блуждать, в венках из орхидей, Тела сплетать, как пара жадных змей! / День проскользнет. Глаза твои смежатся. То будет смерть. — И саваном лиан Я обовью твой неподвижный стан. — Рифмовка *AbbA bAAb Cdd Cee.*

41. ***«Клеопатра»*** (1899): Я — Клеопатра, я была царица, В Египте правила осьмнадцать лет. Погиб и вечный Рим, Лагидов нет, Мой прах несчастный не хранит гробница. / В деяньях мира мой ничтожен след, Все дни мои — то празднеств вереница, Я смерть нашла, как буйная блудница... Но над тобой я властвую, поэт! // Вновь, как царей, я предаю томленью Тебя, прельщенного неверной тенью, Я снова женщина — в мечтах твоих. / Бессмертен ты искусства дивной властью, А я бессмертна прелестью и страстью: Вся жизнь моя — в веках звенящий стих. — Рифмовка *AbbA bAAb CCd EEd.*

42. ***«Моисей»*** (1898): Я к людям шел назад с таинственных высот, Великие слова в мечтах моих звучали. Я верил, что толпа надеется и ждет... Они, забыв меня, вокруг тельца плясали. / Смотря на этот пир, я понял их, — и вот О камни я разбил ненужные скрижали И проклял навсегда Твой избранный народ. Но не было в душе ни гнева, ни печали. // А Ты, о Господи, Ты повелел мне вновь Скрижали истесать. Ты для толпы преступной Оставил Свой закон. Да будет так. Любовь / Не смею осуждать. Но мне, — мне недоступна Она. Как Ты сказал, так я исполню все. Но вечно, как любовь, — презрение мое. — Рифмовка *aBaB aBaB cDc Dee.*

43. ***«Юргису Балтрушайтису»*** (1900): Ты был когда-то каменным утесом И знал лишь небо, даль да глубину. Цветы в долинах отдавались росам, Дрожала тьма, приветствуя луну. / Но ты был чужд ответам и вопросам, Равно встречал и зиму и весну, И только коршун над твоим откосом Порой кричал, роняя тень в волну. // И силой нам неведомых заклятий Отъятый от своих стихийных братий, Вот с нами ты, былое позабыв. / Но взор твой видит всюду — только вечность, В твоих словах — прибоя бесконечность, А голос твой — как коршуна призыв. — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd.*

44. ***«<В> Японии»*** (1894): Ах, какое чудовище! Нет! Милый, милый, уйдем поскорее, Брось ужасной богине букет, И укроемся в темной аллее! / Ах, как дурно смеяться в ответ! Ты не любишь Снежинки мусмеи? Тише, что это? Музыка, свет? Бонзы, трубы, фонарики, змеи? // Ах, пойдем, побежим... Погляди, Погляди, что за глупые рожи! А какой крокодил впереди! / Чудно — мило — на сказку похоже! Ай-ай-ай! сколько масок и ряс! Боги, боги, помилуйте нас! — Рифмовка *aBaB aBaB cDc Dee.*

45. (1894): ***У друга на груди забылася она*** В каюте, убранной коврами и цветами, И первый сон ее баюкала волна Созвучными струями. / На чуждом берегу она пробуждена, Ни паруса вдали над синими волнами, И безответная мерцает тишина Над лесом и полями. // Она покинута! И на пыли дорог, Упав, она лежит, рыдая, пламенея, То мщение зовет, то молит за Тезея. / А из лесу меж тем выходит юный бог, Вот, в шкуре тигровой, в гирлянде виноградной, Он, очарованный, стоит над Ариадной. — Рифмовка *aBaB aBaB cDD cEE.*

46. ***«Океан»*** (1895): Титан морей прельстился ликом Геи. Вот бродит он по черным высям гор, Утесы рвет, ломает синий бор, И с каждым днем страданья и затеи. / В нетронутой развесистой аллее Свою любовь он подстерег. Позор Был в этот день уделом гордой Геи. И у нее родился сын Раздор. // Среди людей живет он с этих пор, А с ним Вражда, позорная подруга, — И восстают народы друг на друга. / Друзья! враги! где ненависть? в чем спор? Поэзия — как луч среди тумана! Вражда есть ложь, раздор — дитя обмана! — Рифмовка *AbbA AbAb bAA bCC.*

47. (1894): ***Сегодня мертвые цветы*** Из пышной вазы вынимая, Я увидал на них мечты, Твои мечты, о дорогая! / Весь вечер здесь мечтала ты, Благоухание вдыхая, — И мысль твоя, еще живая, Порхнула в свежие листы. // Стою смущенный богомольно, И в грезах высится невольно Вокруг меня забытый храм. / Звучит божественное пенье, И я ловлю твои движенья, Твои молитвы к небесам. — Рифмовка *aBaB aBBa CCd EEd.*

48. ***«В египетском храме»*** (1894): Туземных арф далекое бряцанье Едва лило свой непонятный свет, И факелов мигающий ответ Сливался с ним в тревожное мерцанье. / Здесь, в полутьме, во храме — твой завет Я угадал, святое созерцанье! С очей своих я сбросил ночь клевет, Я понял вас: вражда и отрицанье! // Все — истина! все — братья! нет врагов! На алтаре священном все куренья — Сюда, посол любви и примиренья! / И предо мной на скатерти снегов Открылися блаженные селенья. А стоны арф неслись из отдаленья. — Рифмовка *AbbA bAbA cDD cDD.*

49. ***«Подземные растения»*** (1895): Внутри земли, в холодном царстве тьмы, Заключены невидимые воды. Они живут без света и свободы В немых стенах удушливой тюрьмы. / Им снится луг, зеленые холмы, Журчанье струй на празднике природы, И горные мятежные проходы, И блеск парчи на пологе зимы. // В томлении ручьи ползут. Упорно Ползут ручьи за шагом шаг вперед И роют путь в своей темнице черной. / И — знаю я! — великий час придет, Напор воды пробьет гранит холодный, И брызнет ключ торжественно-свободный! — Рифмовка *aBBa aBBa CdC dEE*.

50. ***«Тени прошлого»*** (1898): Осенний скучный день. От долгого дождя И камни мостовой и стены зданий серы; В туман окутаны безжизненные скверы, Сливаются в одно и небо и земля. / Близка в такие дни волна небытия, И нет в моей душе ни дерзости, ни веры. Мечте не унестись в живительные сферы, Несмело, как сквозь сон, стихи слагаю я. // Мне снится прошлое. В виденьях полусонных Встает забытый мир и дней, и слов, и лиц. Есть много светлых дум, погибших, погребенных,/ Как странно вновь стоять у темных их гробниц И мертвых заклинать безумными словами! О тени прошлого, как властны вы над нами! — Рифмовка *aBBa aBBa CdC dEE*.

51. ***«Дон Жуан»*** (1900): Да, я — моряк! искатель островов, Скиталец дерзкий в неоглядном море. Я жажду новых стран, иных цветов, Наречий странных, чуждых плоскогорий. / И женщины идут на страстный зов, Покорные, с одной мольбой во взоре! Спадает с душ мучительный покров, Все отдают они — восторг и горе. // В любви душа вскрывается до дна, Яснеет в ней святая глубина, Где все единственно и неслучайно. / Да! я гублю! пью жизни, как вампир! Но каждая душа — то новый мир И манит вновь своей безвестной тайной. — Рифмовка *aBaB aBaB ccD eeD*.

52. ***«К портрету М. Ю. Лермонтова»*** (1900): Казался ты и сумрачным и властным, Безумной вспышкой непреклонных сил; Но ты мечтал об ангельски-прекрасном, Ты демонски-мятежное любил! / Ты никогда не мог быть безучастным, От гимнов ты к проклятиям спешил, И в жизни верил всем мечтам напрасным: Ответа ждал от женщин и светил! // Но не было ответа. И угрюмо Ты затаил, о чем томилась дума, И вышел к нам с усмешкой на устах. / И мы тебя, поэт, не разгадали, Не поняли младенческой печали В твоих как будто кованых стихах! — Рифмовка *AbAb AbAb CCd EEd*.

53. (1895): ***Скала к скале; безмолвие пустыни***; Тоска ветров, и раскаленный сплин. Меж надписей и праздничных картин Хранит утес два образа святыни. / То — демоны в объятиях. Один Глядит на мир с надменностью гордыни; Другой склонен, как падший властелин. Внизу стихи, не стертые доныне: // «Добро и зло — два брата и друзья. Им общий путь, им жребий одинаков». Неясен смысл клинообразных знаков. / Звенят порой признанья соловья; Приходит тигр к подножию утеса. Скала молчит. Ответам нет вопроса. — Рифмовка *AbbA bAbA cDD cEE*.

54. ***«Сонет о поэте»*** (1899): Как силы светлого и грозного огня, Как пламя, бьющее в холодный небосвод, И жизнь и гибель я; мой дух всегда живет, Зачатие и смерть в себе самом храня. / Хотя б никто не знал, не слышал про меня, Я знаю, я поэт! Но что во мне поет, Что голосом мечты

меня зовет вперед, То властно над душой, весь мир мне заслоня. // О бездна! я тобой отторжен ото всех! Живу среди людей, но непонятно им, Как мало я делю их горести и смех, / Как горько чувствую себя средь них чужим И как могу, за мглой моих безмолвных дней, Видений целый мир таить в душе своей. — Рифмовка *abba abba cdc dee.*

55. ***«Сонет, посвященный поэту П. Д. Бутурлину»*** (1898): Придет к моим стихам неведомый поэт И жадно перечтет забытые страницы, Ему в лицо блеснет души угасшей свет, Пред ним мечты мои составят вереницы. / Но смерти для души за гранью гроба — нет! Я буду снова жив, я снова гость темницы, — И смутно долетит ко мне чужой привет, И жадно вздрогну я — откроются зеницы! // И вспомню я сквозь сон, что был поэтом я, И помутится вся, до дна, душа моя, Как море зыблется, когда проходят тучи. / Былое бытие переживу я в миг, Всю жизнь былых страстей и жизнь стихов моих, И стану им в лицо — воскресший и могучий. — Рифмовка *aBaB aBaB ccD eeD.*

56. ***«Ассаргадон»*** (1897): Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон. Владыки и вожди, вам говорю я: горе! Едва я принял власть, на нас восстал Сидон. Сидон я ниспроверг и камни бросил в море. / Египту речь моя звучала, как закон, Элам читал судьбу в моем едином взоре, Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон. Владыки и вожди, вам говорю я: горе! // Кто превзойдет меня? кто будет равен мне? Деянья всех людей — как тень в безумном сне, Мечта о подвигах — как детская забава. / Я исчерпал до дна тебя, земная слава! И вот стою один, величьем упоен, Я, вождь земных царей и царь — Ассаргадон. — Рифмовка *aBaB aBaB ccD Dee.*

57. ***«К портрету К. Д. Бальмонта»*** (1899): Угрюмый облик, каторжника взор! С тобой роднится веток строй бессвязный, Ты в нашей жизни призрак безобразный, Но дерзко на нее глядишь в упор. / Ты полюбил души своей соблазны, Ты выбрал путь, ведущий на позор; И длится годы этот с миром спор, И ты в борьбе — как змей многообразный. // Бродя по мыслям и влачась по дням, С тобой сходились мы к одним огням, Как братья по пути к запретным странам. / Но я в тебе люблю, что весь ты ложь, Что сам не знаешь ты, куда пойдешь, Что высоту считаешь сам обманом. — Рифмовка *aBBa BaaB ccD eeD.*

58. ***«Львица среди развалин»*** (1895): Холодная луна стоит над Пасаргадой. Прозрачным сумраком подернуты пески. Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски На каменный помост — дышать ночной прохладой. / Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой; И башни и столпы, прозрачны и легки; Мосты, повисшие над серебром реки; Дома, и Бэла храм торжественной громадой... // Царевна вся дрожит... блестят ее глаза... Рука сжимается мучительно и гневно... О будущих веках задумалась царевна! / И вот ей видится: ночные небеса, Разрушенных колонн немая вереница И посреди руин — как тень пустыни — львица. — Рифмовка *AbbA AbbA cDD cEE.*

59. ***«Женщине»*** (1899): Ты — женщина, ты — книга между книг, Ты — свернутый, запечатленный свиток; В его строках и дум и слов избыток, В его листах безумен каждый миг. / Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток!

Он жжет огнем, едва в уста проник; Но пьющий пламя подавляет крик И славословит бешено средь пыток. // Ты — женщина, и этим ты права. От века убрана короной звездной, Ты — в наших безднах образ божества! / Мы для тебя влечем ярем железный, Тебе мы служим, тверди гор дробя, И молимся — от века — на тебя! — Рифмовка *aBBa BaaB cDc Dee.*

60. ***«К портрету Лейбница»*** (1897): Когда вникаю я, как робкий ученик, В твои спокойные, обдуманные строки, Я знаю — ты со мной! Я вижу строгий лик, Я чутко слушаю великие уроки. / О Лейбниц, о мудрец, создатель вещих книг! Ты — выше мира был, как древние пророки. Твой век, дивясь тебе, пророчеств не постиг И с лестью смешивал безумные упреки. // Но ты не проклинал и, тайны от людей Скрывая в символах, учил их, как детей. Ты был их детских снов заботливый хранитель. / А после — буйный век глумился над тобой, И долго ждал ты нас, назначенный судьбой... И вот теперь встаешь, как Властный, как Учитель! — Рифмовка *aBaB aBaB ccD eeD.*

КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА У ТЮТЧЕВА

1. Л. В. Пумпянский, замечательный исследователь поэтики Тютчева, в одной своей статье о поэтике Лермонтова обронил интересное мимоходное замечание, касающееся поэтики Пушкина. Он пишет: «Принципом пушкинского пейзажа является движение его во времени, именно во времени реального восприятия». Таков пейзаж в начале «19 октября 1825 года» («Роняет лес багряный свой убор...»): «сначала то, что я вижу расположенным вертикально впереди меня (лес и листопад), потом горизонталь того, что меня окружает (поле), затем вся сфера надо мной («проглянет день...»). Следовательно, изображена не только воспринятая мною часть мира, но заодно невидимо изображена и история этого восприятия во времени» [Пумпянский 1941, 406—407]. Затем автор столь же наглядно показывает, что точно так же, с учетом самых малых движений мысленного зрения, построены первые строки лермонтовского «Паруса», и более к этой теме не возвращается.

К сказанному здесь можно добавить, что вертикаль у Пушкина окрашена в «багряный» цвет, а горизонталь — в «сребристый»: перед нами не только очертания пространства (два его измерения), а и его колорит. Далее, если мы перейдем к следующим строкам («Пылай, камин, в моей пустынной келье, а ты, вино...»), то увидим: вместо дальнего пространства, поля и леса, перед нами ближнее пространство, келья (третье измерение пространства, даль — близь), и затем изображение внешнего мира сменяется изображением внутреннего мира («отрадное похмелье», «минутное забвенье»): происходит интериоризация изображаемого. Такое движение взгляда от внешнего к внутреннему вообще характерно для европейской поэзии XIX в. и, может быть, восходит к традициям духовной оды: сначала картина красоты мира, потом вывод о величии его творца (ср. в России на одном конце этой эволюции «Вечернее размышление о божием величии...» Ломоносова, на другом — «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтова); но этого сейчас касаться мы не будем.

Предмет наблюдений Л. В. Пумпянского — это не что иное, как композиция художественного пространства. Как ни странно, эта тема почти не затрагивалась нашими исследователями. Проблема художественного пространства в целом изучалась многократно, и в последние десятилетия эта тема стала положительно модной см. статьи Л. П. Новинской и П. А. Руднева с обзором литературы [Новинская, Руднев 1984—1987]. Но это совсем не то, о чем мы говорим. Образ пространства, цельный и мгновенно воспринимаемый внутренним зрением, конечно, присутствует в сознании автора еще прежде, чем он берется за перо; и подобный же цельный и одномоментный образ оказывается существующим в созна-

нии читателя, когда он дочитывает последнюю строчку произведения. (Насколько эти два образа совпадают — вопрос особый и очень коварный.) Но в промежутке между этими двумя моментами лежит сам текст произведения, и он воспринимается не мгновенно, а последовательно, линейно, дискурсивно. Этот текст и является основным предметом литературоведения — во всяком случае, в большей степени, чем психология творчества, лежащая за ним, и психология восприятия, лежащая перед ним.

Мы попробуем рассмотреть с этой точки зрения композицию пространства в лирике Тютчева: как она раскрывается в последовательности фраз и даже слов от начала к концу стихотворения, как сменяются в них образы (предметы и явления), их чувственная окраска (зримость, слышимость и т. д.), их движения (вверх, вниз, вдаль, в стороны). Мы ограничим наш материал пейзажной лирикой — той описательной поэзией, которой еще Лессинг в «Лаокооне» отказал в праве на существование на том основании, что в ней нет движения — нет временной последовательности событий, которая шла бы в такт с временной последовательностью слов. Разумеется, поэзия эта продолжала существовать, и тема природы в лирике XIX в. всегда была одной из самых частых, но существовала она как бы без литературно-теоретического паспорта и поэтому заслуживает со стороны современной науки запоздалого, т. е. преимущественного внимания. Очень удачный подступ к проблеме представляет собой монография о Фете Р. Густафсона [Gustafson 1966], особенно гл. 4. Мы старались представить материал в наиболее чистом виде — поэтому стихотворения, в которых пейзаж присутствует лишь как бы в виде завязки, а основным содержанием является интериоризация, строящаяся, разумеется, по другим композиционным законам (по логике мысли и ассоциациям чувства), исключались из разбора. В то же время были привлечены к рассмотрению несколько стихотворений, которые трудно с первого взгляда назвать пейзажными, но в которых присутствует образ пространства, развертываемый по тем же законам, — например, «Кончен пир, умолкли хоры...» или «Как океан объемлет шар земной...». Всего рассмотрены были 34 стихотворения — почти все они принадлежат к хрестоматийной тютчевской классике.

2. Специфика композиции в описательной поэзии, стало быть, заключается в том, что движение изображаемого времени подменяется или дополняется в нем движением читательского времени; движение событий — движением взгляда по неподвижному миру.

Это движение взгляда, однако, присутствует в пейзажных стихотворениях тоже не везде. В стихотворении (1) «***Чародейкою Зимою...***» взгляд неподвижен, в поле зрения находится зимний лес в целом, и это положение не меняется от начала до конца стихотворения. В первой строфе говорится: «...околдован, лес стоит — и ... блестит»; вторая («И стоит он,

околдован...») детализирует первый заданный мотив, «стоит»; третья («... он весь вспыхнет и заблещет...») детализирует второй заданный мотив, «блестит». Этим и достигается развитие темы — средством, характерным более для логически строимой риторико-публицистической лирики, чем для описательной. Опасное ощущение «топтания на месте» снимается, может быть, не до конца, — но оно оправдано самой темой «стоит», темой околдованной неподвижности.

Совершенно таким же образом построены и два другие стихотворения: (2) ***«Лист зеленеет молодой...»*** и (3) ***«Обвеян вещею дремотой...»***. В первом из них риторическое развертывание состоит в том, что начало выделено обращением, а конец восклицанием («Смотри, как листьем молодым...» — «О, первых листьев красота!..»), середина же углублена вторым временным планом (начальному презенсу «стоят, обвеяны...» противопоставляется имперфект «грезилось...», переходящий в перфект «пробились вдруг...»); не случайна также симметрия переклички «смотри...» в начале и «слышно нам...» в конце. Во втором стихотворении почти в точности повторяется знакомая схема «Чародейкою Зимою...»: первая строфа — лес, застывший в дремоте, вторая — лес, блеснувший под брызнувшим лучом; но к этому добавлена третья строфа, завершающая пейзаж интериоризацией: «Как увядающее мило!..» (Интериоризация подготовлена постепенно: в первой строфе одно слово «грустит», во второй одна строка «Гляжу с участьем умиленным», в третьей — вся строфа.) Такую интериоризующую концовку без труда можно домыслить и к «Чародейкою Зимою...». Заметим попутно, что все три стихотворения написаны на кратком протяжении 1850—1852 гг. и схожими 5—6-стишными строфами.

Во всех трех стихотворениях поле зрения не менялось, отстояние зрителя от предмета не менялось, движение взгляда отсутствовало. Возьмем для сравнения с этим стихотворение (4) ***«Есть в светлости осенних вечеров...»***. Здесь тот же переход от суммарной картины к детализации (светлость осенних вечеров — дерева, листья, лазурь, ветер) и то же постепенное нарастание интериоризации — точнее, одушевленности[1] — к концовке (умильная прелесть — грустно сиротеющая земля — кроткая улыбка божественной стыдливости страданья). Но поле зрения уже не остается неизменным, а расширяется: сперва взгляд охватывает только лес, а слух слышит «листьев... шелест», потом взгляд обнимает всю землю и небо («туманная и тихая лазурь над грустно-сиротеющей землею» — а лес между ними как бы отодвигается вдаль), а осязание чувствует «порывистый, холодный ветр порою». Более крупный план сменяется более общим планом.

[1] Для четкости терминологии будем различать интериоризацию в собственном смысле слова (в душе автора: «то, что мы зовем...») и одушевление, приписывание душевных процессов самому предмету (как если бы было только сказано «и на всем кроткая улыбка божественной стыдливости страданья»).

Если же мы возьмем другое стихотворение (того же 1830 г.): (5) ***«Здесь, где так вяло свод небесный...»***, то увидим: в нем переход от суммарной картины к детализации противоположный — поле зрения не расширяется, а сужается. А именно: сперва взгляд обнимает всю землю и небо («Здесь, где так вяло свод небесный на землю тощую глядит...»), потом называется как бы вмещающаяся между ними природа в целом («... усталая природа спит»), а потом перечисляются «лишь кой-где бледные березы, кустарник мелкий, мох седой» — объекты все меньшие и меньшие. Интериоризующей концовки нет — вместо этого вся картина от начала до конца насквозь одушевлена, и роль, концовки играет парадоксальное сравнение «березы, кустарник... мох... — как лихорадочные грезы».

Эти два приема, расширение и сужение поля зрения, служат средством изображения глубины пространства: при расширении глаз как бы отдаляется от объекта, при сужении приближается к нему. Аналогия с общим планом и крупным планом в кинематографе напрашивается сама собой. Она не нова: образец анализа поэтического текста с точки зрения чередования общих и крупных планов (и композиции внутри получающихся кадров) дал, как известно, еще С. Эйзенштейн в «Монтаже 1937» (раздел «Пушкин-монтажер», главы «Бой с печенегами в «Полтаве» и «Шары чугунные») [Эйзенштейн 1964, II, 433—450]. Тонкость этого анализа изумительна. Но не нужно забывать: углубленное вчитывание в текст на каком-то рубеже неминуемо становится субъективным. Эйзенштейн прочитал пушкинский текст глазами человека, профессионально сосредоточенного на чувственном, зрительно-слуховом восприятии мира; человек, больше привыкший к абстрактному мышлению, вынес бы из того же текста совсем иные представления. Поэтому остановимся на этом рубеже субъективности и постараемся видеть в смене общих и крупных планов у Тютчева только то, что может считаться одинаковым для восприятия любого читателя: во-первых, передачу глубины пространства, а во-вторых (как мы увидим в дальнейшем, говоря о Фете), передачу смены точек зрения.

Расширение и сужение поля зрения могут чередоваться на протяжении одного стихотворения. Примером может служить (6) ***«Есть в осени первоначальной...»***. «Весь день стоит как бы хрустальный, и лучезарны вечера» — перед нами самый общий план, в поле зрения все воздушное пространство (именно к воздуху естественно приложимо слово «хрустальный») от земли до неба. «Где бодрый серп гулял и падал колос, теперь уж пусто все — простор везде» — высота и воздух исчезают, остаются только земля и ширь. «Лишь паутины тонкий волос блестит на праздной борозде» — ширь исчезает, остается только длинная линия борозды и на ней короткая линия паутины: перед нами самый крупный план. Затем опять начинается расширение: «Пустеет воздух, птиц

не слышно боле» — перед нами опять воздушное пространство, только, может быть, не такое высокое, как в начале: не до высоты озаренных небес, а только до высоты птичьих полетов и криков. И наконец: «И льется чистая и теплая лазурь на отдыхающее поле» — пространство достигает своих предельных границ, лазурного небосвода вверху и поля внизу: дальнейшее расширение невозможно, цикл «расширение — сужение — расширение» кончен. (Добавим, что в этой последовательности пространственная перспектива оттеняется временно́й: сужению сопутствует план прошлого, «где бодрый серп гулял и падал колос», а заключительному расширению — план будущего, «далеко еще до первых зимних бурь».)

Однако у Тютчева это едва ли не единственный отчетливый пример такого чередования. Это не может объясняться только краткостью тютчевских стихотворений: Фет в еще более короткое (если учитывать длину строк) стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» вместил даже не полтора, а два такта сужения/расширения — от «робкого дыханья» к «сонному ручью» и от «милого лица» к «заре, заре»[2]. Видимо, эта склонность к сравнительной простоте и обозримости пейзажной картины — личная особенность Тютчева.

Расширение и сужение поля зрения могут не только чередоваться, но и — что интереснее — совмещаться в пределах одного стихотворения. В стихотворении (7) ***«Как сладко дремлет сад темнозеленый...»*** на дальнем зрительном плане неба и месяца рисуется ближний план сада и яблони; а в следующих строках «Музыки дальней слышны восклицанья, соседний ключ слышнее говорит» — на дальнем слуховом фоне музыки обозначается ближний план журчащего ключа. До некоторой степени на это неожиданно похожа космическая картина (8) ***«Как океан объемлет шар земной...»***: первая строфа — дальний план мировой стихии, вторая строфа — ближний план «волшебного челна» в таинственной пристани, третья строфа — совмещение, челн на фоне вселенского океана, «и мы плывем, пылающею бездной со всех сторон окружены». Но опять-таки этими двумя примерами использование приема исчерпывается: зрительный эффект, избитый до банальности живописью и потом фотографией («ветка на первом плане и под нею дальний пейзаж»), оказывается малоприемлем для поэзии — по крайней мере, тютчевской. Видимо, причина в том, что для поэзии столь одновременный охват двух планов невозможен: дискурсивная последовательность описания разрушает ощущение одновременности. Мы еще увидим, как парадоксально выглядят такие перебои у Фета.

Особый, более доступный тип совмещения дали и близи представляет собой стихотворение (9) ***«Успокоение»***. «Гроза прошла — еще курясь, лежал высокий дуб, перунами сраженный», — средний, исходный план: в поле зрения весь большой дубовый ствол. «И сизый дым с

[2] См. выше, статья «Фет безглагольный».

ветвей его бежал по зелени, грозою освеженной» — взгляд поднимается к листьям, поле зрения сужается, в нем совмещается дым и зелень. «А уж ... пернатых песнь по роще раздалася, и радуга ... в зеленые вершины уперлася» — взгляд скользит вверх, поле зрения расширяется, оно раздвигается до двух концов неба, между которыми перекинута радуга. Сужение вверх до зелени, расширение далее вверх, после зелени, — такова пространственная структура этой пейзажной миниатюры.

3. Во всех перечисленных стихотворениях (кроме последнего), где упоминались небо и земля, последовательность их упоминания была одна и та же, сверху вниз, сперва небо, потом земля: «лазурь над грустно-сиротеющей землею», «свод небесный на землю тощую глядит», «льется... лазурь на отдыхающее поле» — в последнем примере это даже не только последовательность, а и связь через движение («льется...») сверху вниз. Такая последовательность преобладает у Тютчева и в других стихах: мир для него начинается с неба, а земля появляется уже потом.

Интересно сравнить два стихотворения, тождественные по теме «знойного полдня». Одно — (10) «***В небе тают облака***, и, лучистая на зное, в искрах катится река, словно зеркало стальное...» и далее: «Час от часу жар сильней...» — «жар», по-видимому, означает знойное небо, т. е. верх, — а затем «дубровы» и «поля», все более низкие. Последовательность по вертикали — сверху вниз, естественная для Тютчева и в мотивировке не нуждающаяся. Другое — (11) «***Лениво дышит полдень мглистый***, лениво катится река, и в тверди пламенной и чистой лениво тают облака...». Последовательность по вертикали — противоположная, снизу вверх, от реки к облакам: для Тютчева она необычна, и поэтому такое внимание к «земле» требует особой мотивировки божественной одушевленностью: «... и сам теперь великий Пан в пещере нимф покойно дремлет» (концовка с одушевлением на грани интериоризации).

Обратим внимание на, казалось бы, мимоходный образ: «река, словно зеркало стальное». Он не случаен, это низ отражает верх, картина как бы замыкается в симметричную раму. Сама композиция стихотворения подчеркивает эту зеркальную симметрию верха и низа: если в первых его строках — спуск от «облаков» к «реке», то в последних («...так же будут, в вечном строе, течь и искриться река и поля дышать на зное») — подъем от «реки» к «полям» и затем к «зною» неба. Это не единственный случай у Тютчева. Точно так же, отражением неба в воде, представлен пейзаж в стихотворении (12) «***Под дыханьем непогоды...***», только здесь Тютчев начинает не с неба, а с воды: «... вздувшись, потемнели воды и подернулись свинцом — и сквозь глянец их суровый вечер пасмурно-багровый светит радужным лучом» (если в предыдущем стихотворении слияние верха и низа в стихии блещущего зноя было утомленно-спокойным, то здесь оно враждебно-напряженное, «свинец»

воды борется с багрецом неба). Здесь движение взгляда — непривычное для Тютчева, снизу вверх; но он тотчас же нейтрализует его противоположным и очень настойчивым движением сверху вниз: «Сыплет искры золотые, сеет розы огневые, и уносит их поток... вечер пламенный и бурный обрывает свой венок». Еще сжатее и выразительнее такая перекличка верха и низа представлена в стихотворениях (собственно, даже не пейзажных в точном смысле слова) (13) ***«Восток белел... Ладья катилась...»*** — «Как опрокинутое небо, под нами море трепетало ...» — и «Как океан объемлет шар земной...» — «...и мы плывем, пылающею бездной со всех сторон окружены».

Особенно отчетливо вертикальное измерение пейзажа у Тютчева, конечно, в его стихах о горах. И здесь мы видим то же: первое, определяющее движение взгляда — сверху вниз (если не с неба, то с поднебесья — к земле). Встречное, оттеняющее и дополняющее движение вверх появляется уже во вторую очередь.

В стихотворении (14) ***«Альпы»*** все явления — только в вышине, и все движения — только сверху вниз, даже метафорические: «Альпы снежные глядят» (сверху вниз, на тех, кого «их очи льдистым ужасом разят»), «словно падшие цари» (метафора), «первый в небе просветлеет брата старшего венец, и с главы большого брата на меньших бежит струя». Намек на движение вверх — только в словах «до восшествия Зари»; но само восшествие не описывается. В стихотворении (15) ***«Утро в горах»*** первая же строка — «Лазурь небесная смеется...», а затем от этой лазури взгляд спускается по склону гор: «... и между гор росисто вьется долина светлой полосой»; в следующей строфе взгляд возвращается ввысь, к горным вершинам, да там и остается: «Лишь высших гор до половины туманы покрывают скат...» В стихотворении (16) ***«Декабрьское утро»*** в первой строфе — «на небе месяц и ночная... тень», т. е. высь; во второй строфе «луч возникает за лучом», т. е. взгляд опускается из выси к горизонту, а лучи встают ему навстречу (точнее, «возникают», да еще «лениво и несмело» — движение стушевано до предела); в третьей строфе «ночь испарится над землей». т. е. в поле зрения опять высь. В стихотворении (17) ***«Какое дикое ущелье!..»*** изображены два встречных движения: героя — вверх и ручья — вниз; и первое всячески затушевывается, а второе подчеркивается. Именно: в первой строфе прежде сообщается, что «ко мне навстречу ключ бежит — он в дол спешит на новоселье», и лишь затем — что «я лезу вверх, где ель стоит»; во второй строфе движение вверх прекращается («Вот взобрался я на вершину, сижу здесь, радостен и тих...»), а движение вниз продолжается («... Ты к людям, ключ, спешишь в долину — попробуй, каково у них!»). Наконец, в стихотворении (18) ***«Яркий снег сиял в долине...»*** первая строфа — о долине, а вторая — о «высях снеговых», и взгляд, казалось бы, движется снизу вверх; но внутри каждой строфы движение однозначно направлено сверху вниз. Сперва «... снег растаял и ушел»: это «ушел»

даст образ просачивания в землю, вглубь, еще ниже долины; и последующая параллель «... злак увянет и уйдет» по инерции дает подобный же образ опадания и приникания к земле. После этого — горы: «Но который век белеет там, на высях снеговых?..» — однако и в выси перед нами то же движение по вертикали вниз — падение семян или цветов: «... а заря и ныне сеет розы свежие на них!»

Такое же встречное движение — сильное сверху вниз, слабое снизу вверх, — какое было в «Какое дикое ущелье!..» и в первой строфе (19) ***«Снежных гор»***, мы находим и в одном пейзажном стихотворении без участия гор — в (20) ***«Летнем вечере»***. Первая строфа — вертикальное движение сверху вниз: «Уж солнца раскаленный шар с главы своей земля скатила...» и т. д. Вторая строфа — встречное движение снизу вверх: «Уж звезды светлые взошли и тяготеющий над нами небесный свод приподняли своими влажными главами». Третья строфа — промежуток между верхом и низом: «Река воздушная полней течет меж небом и землею, грудь дышит легче и вольней, освобожденная от зною...» Здесь уже начинается одушевление, завершающееся в последней строфе: «И сладкий трепет, как струя, по жилам пробежал природы...» и т. д. В этом стихотворении любопытно, что зрительные образы, господствовавшие (понятным образом) во всех предыдущих пейзажных стихотворениях, оттесняются на второй план образами осязательными: сперва огонь солнца (ослабевающий в свет звезд), потом вода океана (ослабевающая во «влажность» тех же звезд, — очень смелый образ), потом воздух (переход к нему от воды — через метафору «река воздушная»). Начало и конец стихотворения отмечены не столкновением верха с низом (как в «Снежных горах»), а столкновением жара с прохладой («... и мирный вечера пожар волна морская поглотила» — «... как бы горячих ног ея коснулись ключевые воды»).

Единственное стихотворение, в котором вертикальное движение сверху вниз пересиливается вертикальным движением снизу вверх, — это (21) ***«Над виноградными холмами*** плывут златые облака. Внизу зелеными волнами шумит померкшая река. Взор постепенно из долины, подъемлясь, всходит к высотам «и видит на краю вершины круглообразный светлый храм...» Здесь как бы четыре яруса высоты: зеленая померкшая река — зеленые же (но, по-видимому, уже не померкшие: отражаемые, а не отраженные) виноградные холмы — светлый храм на вершине — и, наконец, златые облака. Нарастание светлой яркости снизу вверх очевидно. Взгляд поднимается от второго (снизу) уровня к четвертому, затем падает к первому и вновь поднимается к третьему; при этом трудность этого последнего подъема подчеркнута («взор постепенно ... подъемлясь, всходит...»: это единственное у Тютчева прямое упоминание о том движении взгляда, которое мы так настойчиво вычитываем из его пейзажных композиций). Конечной целью движения оказывается, таким образом, не небо, а пространство между небом и

землей (как и в предыдущем стихотворении) — «круглообразный светлый храм», и первая примета этого пространства (как и к предыдущем стихотворении) — то, что в нем «и легче, и пустынно-чище струя воздушная течет»; а далее уже происходит переход от слышимой «жизни природы» к тишине «дней воскресных».

Здесь же следует назвать и другое стихотворение с преобладающим движением снизу вверх — но оно стоит в нашем материале особняком, хотя бы потому, что в нем, и только в нем, пейзаж не сельский, а городской. Это — (22) ***«Кончен пир, умолкли хоры...»***: каждая из двух строф начинается земной картиной, а кончается небесными звездами; в чувственной окраске каждой строфы последовательно сменяются звук, вид и запах (в первой «хоры — амфоры, корзины, кубки — ароматы»; во второй: «шумное движенье — рдяное освещенье — дольний чад»). Но в первой картине движение однонаправленное и постепенное, а во второй — встречное, контрастное. В первой — амфоры и корзины на полу, кубки на столах, венки на головах, ароматы, курящиеся к потолку, встающие из-за стола гости и, наконец, звезды на небе: взгляд идет все время снизу вверх. Во второй картине — высокие дворцы, пониже их — дома, еще ниже — толпы на улицах: взгляд идет сверху вниз, достигает предела в обобщающей строчке «как над этим дольним чадом...», а затем устремляется вверх: «... в горнем, выспреннем пределе звезды чистые горели, отвечая смертным взглядам непорочными лучами». Встречное движение лучей и взглядов — такой же знак концовки, как встречное движение лучей и горных паров в «Снежных горах» было знаком зачина. Стихотворение это удивительно тем, что интерьер, рисуемый в первой строфе, — античный, а картина ночного города, рисуемая во второй строфе, — современная: что в античных городах не было ночью ни освещения, ни шумного движения, было хорошо известно и при Тютчеве. Этот контраст эпох подчеркивает контраст отношений между землей и небом: плавным переходом в начале и резкой сшибкой в конце.

Последние два стихотворения, построенные на вертикальном противопоставлении «небо — земля», — это знаменитые стихи о зарницах (23, 24). В них взгляд почти не отрывается от неба, и земля мелькает лишь промежутком в описании неба: в первом стихотворении суммарно («... ночь июльская блистала... *и над тусклою землею* небо, полное грозою, все в зарницах трепетало» и т. д.), во втором стихотворении подробно («Ночное небо... Одни зарницы... Вдруг неба вспыхнет полоса, и быстро выступят из мраку *поля и дальние леса*. И вот опять все потемнело... там — на высоте»). Чувственное заполнение пространства не меняется на протяжении стихотворении — только тьма и блеск. Кажется, еще не отмечалась замечательная фоническая игра в последнем стихотворении: вспышка зарницы отмечена, во-первых, броским

повтором «быст-» —«выст-», а во-вторых, рифмой с мгновенным взрывным согласным «знаку — мраку» на фоне более плавных — «угрюмо— дума», «потемнело-дело».

4. Таковы стихотворения, имеющие в основе вертикальное измерение пространства: верх — низ. Если теперь посмотреть на горизонтальное измерение пространства у Тютчева — не высь, а ширь, — то выражение его окажется разительно слабее.

Вспомним стихотворение, где образ шири напрашивался и присутствовал: «Есть в осени первоначальной...» В нем было поле, был назван «простор везде» — но мы видели, что это была лишь проходная стадия сужения поля зрения, переход от трехмерного воздушного пространства к одномерной линии борозды с паутиной. Перекликающееся с ним второе «осеннее» стихотворение, «Есть в светлости осенних вечеров...», вообще обходится без горизонтали — только высота и глубина. В стихотворении «Как сладко дремлет сад темнозеленый...» горизонтальная даль и близь присутствовали, но не в зрении, а в слухе: «Музыки дальней слышны восклицанья, соседний ключ слышнее говорит»: на фоне образов высоты (зримые «месяц» и «в бездонном небе звездный сонм», а затем слышимый «над спящим градом... чудный, еженощный гул») этот мотив совершенно стушевывается.

Когда в стихотворении Тютчева присутствует горизонталь, то она, как правило, не плоскость, а линия — как «борозда» в «Есть в осени первоначальной...» И эта линия, как правило, — река: что и неудивительно при том пристрастии Тютчева к водной стихии, которое блестяще продемонстрировано Б. М. Козыревым (в его письмах к К. В. Пигареву в тютчевском томе «Литературного наследства»). Во «В небе тают облака...» — «катится река»; в «Над виноградными холмами...» — «шумит... река» (даже не движется: вместо нее «плывут» облака), в «Под дыханьем непогоды...» поток уносит розы заката; в (25) ***«Что ты клонишь над водами***, ива, макушку свою...» (опять характерное зачинное движение сверху вниз) беглая струя «бежит и плещет». Во всех этих примерах горизонтальное движение воды занимает явно второстепенное место при основном вертикальном измерении.

Единственное стихотворение, в котором эта горизонталь господствует, — (26) ***«Весенние воды»*** с «полями» в качестве зрительного фона, «всеми концами» в качестве слухового фона («они гласят во все концы») и постепенным замедлением движения от начала к концу: сперва от «воды... бегут» к «... и гласят», потом от «весна идет» к «дней... хоровод толпится». Единственное стихотворение, в котором любимая Тютчевым водная стихия представлена не как линия, а как поверхность, — это (27) ***«Как хорошо ты, о море ночное...»***; и замечательно, что здесь все внимание сосредоточено на плеске и блеске волн, а ширь, простор упоминается в одной-единственной строке: «На беско-

нечном, на вольном просторе...» — т. е. горизонтальное измерение подчеркнуто не в большей степени, чем вертикальное, которому тоже отведена одна строчка: «Чуткие звезды глядят с высоты». Наконец, единственное стихотворение, в котором ширь и даль представлены не влагой, а сушей, — это (28) ***«Вечер»***: от «Как тихо веет над долиной далекий колокольный звон...» (замирание звука) до «...и торопливей, молчаливей ложится по долине тень» (умирание света). Но замечательно, что и здесь Тютчев не обошелся без водной стихии, хотя бы в сравнении: «как море вешнее в разливе, светлея, не колыхнет день».

Картина горизонтального простора, не стесняемого ничем, является у Тютчева не на земле и не на воде, а только в небе, — и земля тогда присутствует под ним лишь как бы его отражение. Но мы видели, что у Тютчева таких стихотворений только два — о зарницах, где земной простор появляется буквально на одно мгновение зарничной вспышки.

Особого упоминания заслуживают три стихотворения, в которых горизонтальное измерение представлено скрыто — поворотом взгляда от одной стороны расстилающегося пейзажа в другую. Одно из них уже рассматривалось: это «В небе тают облака...» В первом его четверостишии в поле зрения «в небе тают облака» и «в искрах катится река»; во втором «тень ушла к немым дубровам, и с белеющих полей веет запахом медовым». Видно, что автор находится между рекой и полем (замыкаемым на горизонте дубровой, как обычно в среднерусском пейзаже) и обращает взгляд сперва в одну сторону, потом в другую. И не только взгляд: обе строфы объединены образом осязательным («зной», «жар»), но в первой он дополняется зрением («лучистая... в искрах... река»), во второй — обонянием («веет запахом медовым»). Второе стихотворение — (29) ***«Осенней позднею порою...»***, где в первой строфе взгляд обращен к озеру с застывшими белокрылыми лебедями, а во второй — к берегу с порфирными ступенями екатерининских дворцов. Объединяющий знаменатель этих строф — дремота, полумгла, сгущающаяся в «тьму ночную»; концовка: «... из тьмы ночной... выходит купол золотой» — взгляд вверх. Третье стихотворение — (30) ***«Утихла биза...»***: первый взгляд — на воды с лодкой и лебедем, второй — на берег с «ветхою пышностью» пестреющих осенних деревьев, третий — вдаль, где вне времен года «разоблаченная с утра, сияет Белая гора, как откровенье неземное»; за этим следует обычная интериоризующая концовка: «когда бы там — в родном краю — одной могилой меньше было». Заметим, что в двух из этих стихотворений, хоть и не в первых, а в последних пейзажных приметах, все-таки присутствует излюбленная тютчевская вертикаль — правда, измеряемая взглядом снизу, а не сверху: в одном — купол Царскосельского собора, в другом — Монблан. Все три стихотворения — поздние, 1858—1868 гг.; последнее замечательно смелостью необычных словоупотреблений: «сонм вод», «ветхая пышность» листвы и, наконец, давно восхищавшая критиков «разоблаченная... гора».

Чтобы закончить это сопоставление основного, вертикального и вспомогательного, горизонтального измерения пейзажа у Тютчева, укажем еще одно стихотворение, где это соотношение доходит до парадокса. Это — (31) ***«Как неожиданно и ярко...»***, стихотворение о радуге: «один конец в леса вонзила, другим за облака ушла...» Иными словами, радуга, которую сам Тютчев только что назвал «аркой», представляется не дугой, соединяющей два края неба, а полудужием, соединяющим землю с небесами: вновь высь подменяет ширь, при этом самым неожиданным образом.

Таковы общие черты композиции пейзажа у Тютчева. Основное его измерение — вертикаль, причем устремленная не снизу вверх, а сверху вниз, от неба к земле; второе — глубина, передаваемая сменой более общих и более крупных планов изображаемого: наименее значимо горизонтальное измерение, по большей части обозначаемое течением реки. Пейзаж Тютчева — вертикальный, его тема — отношение неба и земли. Философские концепции, стоящие за этим, обсуждались не раз и на разные лады. Биографические предпосылки тоже достаточно несомненны — это прочная любовь поэта-славянофила к западноевропейскому, причем южному, пейзажу (любопытно, что почти исключительно горному и лишь однажды — морскому) и его непреодолимое внутреннее отвращение к простору русских равнин[3]. Можно подумать и о физиологических предпосылках — известны формы астигматизма, при которых поле зрения человека сужается с двух сторон. Можно при большом желании вспомнить такую параллель, как китайский живописный пейзаж, который в отличие от европейского строится не по горизонтали, а по вертикали. Но при современном состоянии наших знаний в этих областях творческой психологии такие разговоры еще долго будут оставаться праздными.

5. Чувственное заполнение этого пространства отчасти уже представляется ясным из вышеописанного. Подавляющее место занимают свет и блеск: блистают, блещут, сияют, сверкают и искрятся светила, небеса, отражающие их реки, горные вершины, даже деревья («деревья блещут пестротой» в «Утихла биза...», «по деревьям испещренным... молниевидный брызнет луч...» в «Обвеян вещею дремотой...», не говоря уже о лесе «под снежной бахромою», который под солнцем «вспыхнет и заблещет»). Даже о мире в целом сказано: «...и в полном блеске проявлений вдруг нас охватит мир дневной» («Декабрьское утро»). Чтобы найти аналогии такому царству сияния и блеска, приходится вспомнить разве что Пиндара и таких его продолжателей в России XVIII в., как Ломоносов и Державин, — недаром Тынянов считал Тютчева на-

[3] Было бы в высшей степени интересно сравнить пейзажную лирику Тютчева с немецкой пейзажной романтической живописью тех лет, когда Тютчев работал и жил за границей; но эта задача нам не по силам.

следником XVIII в.[4] Приблизительно на двадцать стихотворений с блеском и сиянием приходится только два с противоположной характеристикой: как «торопливей, молчаливей ложится по долине тень» («Вечер») и как царскосельский сад «тихой полумглою, как бы дремотою объят». Осязательные образы всюду, где появляются, служат сопровождением этих зрительных: или сопровождают блеск зноем, или, реже, контрастируют с ним прохладой («... и мирный вечера пожар волна морская поглотила»). Обонятельные образы единичны («... лишь курятся ароматы», «...веет запахом медовым») — но так же редки они и во всей остальной русской пейзажной поэзии.

Наконец, слуховые образы, которые и могли бы соперничать, со зрительными, явным образом им подчинены: это «звучные волны» стихии, оборачивающейся «пылающею бездной» («Как океан...»), это «пернатых песнь» под радугой в «Успокоении», это «чудный еженощный гул» над спящим градом («Как сладко дремлет...»), это замирающий колокольный звон над долиной, лишь вторящий замирающему свету («Вечер»). Характерно постепенное исчезновение звука и нарастание света в стихотворении «Восток белел...»: сперва «ветрило весело звучало», потом «дышала на устах молитва», потом безмолвно «по младенческим ланитам струились капли» — и все это на фоне «море трепетало» (отражение), «небо ликовало» (отражаемое) и, наконец, «блестящая поникла выя» (неожиданный эпитет!) и «капли огневые»; а это, в свою очередь, на фоне эффектных анафор «Восток белел... Восток алел... Восток вспылал...» Единственное стихотворение, где звук не оттесняется блеском, а соединяется с ним, — это «Как хорошо ты, о море ночное...»: «блеск и движение, грохот и гром... волны несутся, гремя и сверкая...» и т. д.

Наконец, из этого пространственного пейзажа дескриптивной, «антилаокооновской» лирики не исключено абсолютно и время. В более или менее сдержанной форме оно присутствует приблизительно в половине рассмотренных стихотворений. Простейшая тютчевская форма вписывания пейзажа во временной процесс — это сигнальное «уже...» при начале стихотворения: «Уже полдневная пора палит отвесными лучами...», «Уж солнца раскаленный шар с главы своей земля скатила...», «... И сосен, по дороге, тени уже в одну слилися тень», «Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят...», «Гроза прошла — еще... ле-

---

[4] См. статью Ю. Н. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» и комментарий к ней А. П. Чудакова [Тынянов 1977, 38—51 и 410—414]. На Тынянова опирается недооцененная у нас работа Н. Трубецкого [Trubetzkoy 1956], который предлагает для Тютчева вместо расхожего определения «философский поэт» определение «риторический поэт» — т. е. такой, для которого безразлично, заполняется ли риторическая схема вечными философскими или злободневными публицистическими проблемами; тем самым снимается раздражающий и читателя и, что хуже, издателей (от Быкова до Пигарева) разрыв между «настоящим», глубоким и «ненастоящим», газетным Тютчевым.

жал... дуб... а уж давно ...» (ср. в непейзажном стихотворении: «Уж третий год беснуются языки...»). Столь же мягко достигается ощущение времени введением однократного перфекта среди текучего презенса («Как сладко дремлет сад... — ... проснулся чудный еженощный гул») или выделением какого-то момента словом «порою», иногда даже лишь подразумеваемым (зарницы в двух стихотворениях, солнечный блеск в «Чародейкою Зимою...», «порывистый холодный ветр порою» в «Есть в светлости...»).

Есть, однако, и разновидность пейзажной темы, прямо провоцирующая включение времени — это стихи об утре и вечере, о переходной поре суток. (Стихи о полдне, наоборот, статичны.) Таково «Восток белел... Восток алел... Восток вспылал...», таково «Декабрьское утро», где в начале «еще не тронулася тень», в середине «луч возникает за лучом», а в конце «вдруг нас охватит мир дневной» (глаголы в прошедшем, настоящем, будущем времени), таковы «Альпы», где в начале «лазурный сумрак ночи», а затем постепенно озаряется «вся воскресшая семья». В стихах об утре эти переходы резче, в стихах о вечере — плавнее: «... Как море вешнее в разливе, светлея, не колыхнет день, — и торопливей, молчаливей ложится по долине тень» (застывший день и надвигающаяся тень слиты союзом «и»), «...Люблю я Царскосельский сад, когда он тихой полумглою... объят... и... ложатся сумрачные тени... и сад темнеет, как дуброва, и при звездах из тьмы ночной, как отблеск славного былого (дополнительный временной план совсем иного рода!), выходит купол золотой». Стихи о переходной поре года, о весне и осени гораздо менее движутся во времени: мы видели, как легко, но мимолетно возникали оттеняющие планы прошлого и будущего в строфах «Есть в осени...»; подобным же образом возникает оттеняющее прошлое и в «Лист зеленеет молодой...»: «... Давно им грезилось весной... и вот...» Динамика смены времен года очень ярка в «Яркий снег сиял в долине — снег растаял и ушел...», но эта яркость доведена до такого схематизма, что все стихотворение ощущается почти уже не пейзажем, а притчей.

В трех стихотворениях последовательность времени дана через последовательность человеческих действий: «... Кончив пир, мы поздно встали...» (и это — стык двух контрастирующих картин, о которых говорилось выше); «...Я лезу вверх, где ель стоит. Вот взобрался я на вершину...» («Какое дикое ущелье!..» — тоже стык, на этот раз двух эмоций, дикости и тихости); а в фантастическом пейзаже «Как океан объемлет шар земной...» осью времени служат события «волнами стихия бьет», «ожил челн», «прилив... нас уносит», «и мы плывем». Наконец, в одном стихотворении, «Как неожиданно и ярко...», такой же последовательностью действий, но уже не человеческих, представлена заведомо статическая картина — радуга: «воздушная воздвиглась арка... один конец в леса вонзила, другим за облака ушла — она полнеба охватила и в высоте изнемогла» (а во второй строфе — обратный про-

цесс: «побледнело», «ушло», — и лирический комментарий по этому поводу). Это — стихотворение-описание, в наибольшей степени построенное по «лаокооновским» рецептам.

6. После этого обзора композиционных приемов Тютчева на малых стихотворениях остается взглянуть на сочетание их в более пространных композициях. Таких в нашем материале три: «Люблю грозу в начале мая...», «Неохотно и несмело...», «Как весел грохот летних бурь...». Сопоставление их недостаточно для выявления каких бы то ни было тенденций, однако возможно и небезынтересно, потому что все эти три стихотворения об одном — о грозе.

Наиболее знаменита из них, конечно, (32) ***«Весенняя гроза»***: «Люблю грозу в начале мая...» В нем представлены в трех строфах три момента: перед дождем, дождь и после дождя. Перед дождем «весенний первый гром, как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом» — взгляд вверх, в поле внимания сперва звук, потом цвет. Дождь: «гремят раскаты молодые» (перекличка «грохочет-гремят» присоединяет эту строчку к предыдущей и напоминает: взгляд по-прежнему вверх), «вот дождик брызнул, пыль летит» (кульминация: столкновение движения сверху вниз и движения снизу вверх; замечательно, что, хотя порядок действий в природе обратный, сперва ветер взметает пыль, а потом дождь прибивает ее вниз, у Тютчева это не так, потому что движение сверху вниз для него важнее), «повисли перлы дождевые, и солнце нити золотит» (столкновение превращается в связь, устойчиво сшивающую небо и землю, движение угасает в слове «повисли» и отсутствует в слове «нити») — в поле внимания опять-таки сперва звук, но потом не столько цвет, сколько свет («...золотит»). Это срединная, самая статичная точка стихотворения: затем движение оживает и возвращается звук. Третья строфа: «С горы бежит поток проворный» (взгляд движется сверху вниз, вместо брызг дождя в воздухе — сплошной поток по земле), «в лесу не молкнет птичий гам» (по-видимому, лес — внизу, так как в следующей строчке лес и гора до некоторой степени противопоставляются), «и гам лесной, и шум нагорный — все вторит весело громам» (поле зрения расширяется, низ и верх охватываются одновременно — как «всё») — здесь в поле внимания сперва зрительный образ бегущего потока, потом слуховой — птичьего гама, усиленного шумом, и, наконец, громов: последовательность зеркальная по отношению к прежней, берущая картину как бы в звуковое кольцо.

Наконец, после этих трех зеркально построенных строф — гром, движение, застывший свет, движение, гром, причем оба движения — сверху вниз, — наступает итоговое движение, самая размашистая вертикаль, даже не с неба, а с наднебесья: «ветреная Геба... громокипящий кубок с неба, смеясь, на землю пролила». Вместе с размахом движения достигает предела размах чувства: в первой строфе было сказано «рез-

вяся и играя», в третьей «весело» и в четвертой «смеясь». Концовочное одушевляющее сравнение перекликается с предыдущими строфами не только громами из эпитета «громокипящий», но и двусмысленностью слова «ветреная». Эпитет-окказионализм «громокипящий» — стилистическая кульминация стихотворения. Когда в детских хрестоматиях «Весенняя гроза» печатается обычно без последней строфы, то этим отнимается не только второй, мифологический план, но и изысканное несовпадение образной («повисли... нити...») и стилистической кульминации. Тем не менее стихотворение сохраняет художественную действенность и законченность, благодаря строгой симметрии трех остающихся строф.

Как известно, в ранней редакции (1829) «Весенняя гроза» состояла только из трех строф — I, III, IV (с мелкими разночтениями). Симметрии не было, была картина постепенного нарастания грома и шума, увенчанная мифологической концовкой. Такое стихотворение не выдержало бы отсечения последней строфы и развалилось бы. Отсюда лишний раз явствует смысловая кульминационная роль дописанной II строфы — с ее встречными вертикальными движениями и с ее слиянием неба и земли. Каким образом эта картина восходит к архетипу мифа о браке земли и неба, — этого вопроса здесь лучше не касаться.

Второе стихотворение о грозе, (33) «***Как весел грохот летних бурь...***», имеет меньшую протяженность во времени: только момент «перед дождем». Начало первой строфы — взгляд вверх: «Как весел грохот летних бурь...» (такой же эмоционально-оценочный зачин, как и «Люблю грозу в начале мая...» или «...Люблю я Царскосельский сад»), «когда, взметая прах летучий...» (движение вверх), «гроза нахлынувшею тучей смутит небесную лазурь» (в поле зрения — небо, движение становится горизонтальным). Начинается четверостишие звуком («грохотом»), продолжается движением, кончается — менее заметно — цветом («лазурь»).

Конец первой и начало второй строфы — взгляд ниже, между небом и землей, на «дубраву»: «и опрометчиво-безумно вдруг на дубраву набежит...» (горизонтальное движение достигает предела), «и вся дубрава задрожит широколиственно и шумно!..» (движение передается от горизонтально летящего ветра к вертикально стоящей дубраве; что это одно и то же движение, подчеркнуто параллелизмом двуэпитетных строк «и опрометчиво-безумно» — «широколиственно и шумно»); «Как под незримою пятой, лесные гнутся исполины...» (движение дубравы воспринято как бы взглядом сверху вниз), «тревожно ропщут их вершины, как совещаясь меж собой...» (то же движение воспринято как бы взглядом снизу вверх, из самой дубравы). Каждое из двух четверостиший начинается движением, кончается звуком («шумно», «ропщут») — порядок, противоположный предыдущему, как бы отпор ему.

Наконец, окончание второй строфы — взгляд, движущийся сверху вниз: «И сквозь внезапную тревогу немолчно слышен птичий свист...» (вверху, но, по-видимому, не в самых «вершинах», как прежде, а в средних ветвях), «... и кой-где первый желтый лист, крутясь, слетает на дорогу...» (с ветвей на землю, на уровень того «праха», с которого начиналось стихотворение). Четверостишие начинается (очень ослабленным) дальним движением и шумом («внезапная тревога» — отголосок слов «тревожно ропщут»), продолжается выделенным звуком («птичий свист» — порядок чувственных образов, стало быть, такой же, как в средних четверостишиях), а кончается — менее заметно — цветом («желтый лист» — как отголосок «лазури» в начальном четверостишии). От начала стихотворения к концу — последовательное сужение поля зрения: от всего пространства между прахом и лазурью до одинокого «желтого листа».

Таким образом, если в «Весенней грозе» основные и очень сильные вертикали приходились на II и IV четверостишия (как при рифмовке *ABAB*), то в «Как весел...» вертикальные движения, встречные (пыль снизу вверх, лист сверху вниз) и сильно стушеванные, приходятся на окаймляющие крайние четверостишия (как при рифмовке *ABBA*), а в центре находится картина превращения мощного горизонтального движения в вертикальное: ветер и дубрава.

Наконец, третье «грозовое» стихотворение, (34) «***Неохотно и несмело...***», наоборот, имеет наибольшую протяженность во времени, — оно и по длине больше других на четыре строчки. Оно замечательно тем, как странно отбираются и чередуются в нем образы и мотивы, слагающиеся в картину грозы.

I строфа: «Неохотно и несмело солнце смотрит на поля. Чу, за тучей прогремело, принахмурилась земля»: в поле зрения — свет и звук. Солнце и туча одновременны — лишь в следующей строфе объяснится, что это потому, что туча, по-видимому, дальняя. Но «принахмурилась земля» сказано там, где читатель ожидал бы «принахмурилось небо»: Тютчев оставляет небо солнечным, хотя бы «неохотно и несмело». II строфа: «Ветра теплого порывы, дальний гром и дождь порой... Зеленеющие нивы зеленее под грозой». В поле внимания — осязание, звук, цвет: это наибольшая концентрация чувственной окраски, а смелое наблюдение «зеленеющие... зеленее» — едва ли не образная кульминация стихотворения. Здесь удивляет слово «порой» — как будто эта стадия приближения грозы так затягивается, что дождь успевает несколько раз начаться и кончиться. Но откуда этот дождь? ведь в небе по-прежнему солнце (от него-то и нивы «зеленее»), а туча надвинется лишь к следующей строфе. III строфа: «Вот пробилась из-за тучи синей молнии струя — пламень белый и летучий окаймил ее края» (в поле внимания — свет и цвет) — гроза надвинулась, картина ярка, недоразумений не возникает. IV строфа: «Чаще капли дождевые, вихрем пыль

летит с полей, и раскаты громовые все сердитей и смелей». В поле внимания — сперва впечатления зрительные, потом слуховые, как в I строфе; одушевление «все сердитей и смелей» тоже перекликается с «неохотно и несмело» и «принахмурилась» в той же I строфе. Вертикальное столкновение движений сперва дождя сверху вниз, а потом пыли снизу вверх противоестественно, но уже знакомо нам по «Весенней грозе»: направление с неба на землю по-прежнему дорого Тютчеву. Наконец, V строфа: «Солнце раз еще взглянуло исподлобья на поля, и в сияньи потонула вся смятенная земля». В поле внимания — только свет, сперва вверху, потом внизу; одушевление «исподлобья», «смятенная» продолжает предыдущую строфу в ее перекличке с начальной. Из слов «раз еще» следует, что и во время грозы с тучами солнце не покидало неба (или, может быть, «раз еще» значит просто «опять», а «исподлобья» — «выглянув из-за туч»), а противопоставление «исподлобья — сиянье» указывает, что озаряемая земля сверкает ярче озаряющего солнца, — небывалое дело у Тютчева.

Но вся эта смысловая нелогичность компенсируется формальной симметрией и уравновешенностью. Проследим количество образов по строфам: (I) солнце-земля, гром; (II) дождь, ветер, поля, гром; (III) молния; (IV) дождь, ветер (с пылью), поля, гром; (V) солнце-земля. В центральной строфе внимание всего сосредоточеннее, а событие всего напряженней: в паре окружающих строф внимание всего рассредоточеннее, а объекты его одни и те же: в паре крайних строф перед нами меньше всего напряженности, только фон промежуточных событий — земля и небо. В начале ярче небо, в конце — земля, это нисхождение света и есть содержание стихотворения. Ориентировка картины в пространстве ложится главным образом на пару II—IV строф: I строфа задает обычную тютчевскую высь, II добавляет к ней даль (гром) и ширь (нивы), а IV связывает верх и низ встречными движениями по вертикали. Естественный пейзаж как бы дробится на осколки, и эти осколки монтируются по соображениям чисто эстетическим. Заметим, что у Тютчева это единственный несомненный случай такого рода.

7. В самом деле, теперь имеет смысл поставить вопрос: насколько все рассмотренные приемы построения стихотворного пейзажа представляют собой личную особенность поэтики Тютчева, не являются ли они неизбежными для всякого поэта? Для подробного сравнительного исследования здесь сейчас нет никакой возможности. Но ограничимся беглым и выборочным сравнением пейзажей Тютчева с пейзажами Фета, и мы увидим: индивидуальности в них гораздо больше, чем могло бы показаться[5].

[5] Густафсон делает любопытные сопоставления между поэтической практикой Фета и поэтической программой английских имажистов (Хьюм, Паунд), которая, в свою очередь, как известно, ориентировалась на китайскую и японскую поэзию [Gustafson 1966].

Разумеется, отдельные приемы у них очень часто одинаковы. Разумеется, общая схема «от широкого пространства к сужению и затем к интериоризации», к переживанию — преобладает у обоих, как преобладает во всей лирике нового времени. Но исключений из этой схемы у Тютчева мы нашли только одно («Есть в светлости...»), а у Фета их немало. Классический пример его поступенчато расширяющегося пространства — «Как здесь свежо под липою густою...» — тень и аромат под липой — зной, блеск и звон вдали — небосвод и облака, как мечты природы, в вышине. В «Весеннем дожде» — двухтактное расширение: воробей в песке — завеса дождя от неба до земли; две капли в стекле — барабанящие по листьям струи. В «Опять незримые усилья...» — то же: от «уж солнце черными кругами в лесу деревья обвело» к разыгравшимся ручьям и от них к реке, раскинувшейся, как море.

Далее. У Тютчева развертывание пейзажа шло, как правило, по вертикали сверху вниз, а ширь и даль играли второстепенную, оттеняющую роль. У Фета обычно наоборот. Вспомним хрестоматийное «Чудная картина...»: перед нами проходят «белая равнина» (ширь), «полная луна» (движение взгляда вверх), «свет небес высоких» (небо вширь) «и блестящий снег» (земля вширь), «и саней далеких одинокий бег» (даль): горизонтальные измерения решительно преобладают над вертикальными. Какова зима, таково лето: «Зреет рожь над жаркой нивой, и от нивы и до нивы гонит ветер прихотливый золотые переливы» (ширь). «Робко месяц смотрит в очи...» (на мгновение — высь), «но широко в область ночи день объятия раскинул» (ширь). «Над безбрежной жатвой хлеба меж заката и востока лишь на миг смежает небо огнедышащее око» (только в последних строках — высь, и взгляд скользит не от неба к земле, а от земли к небу). «Заря прощается с землею... смотрю на лес, покрытый мглою, и на огни его вершин»: типично тютчевская тема вертикального соединения земли и неба, но у Тютчева это соединение начинается с неба, а у Фета с земли: деревья возносятся ввысь, «и землю чувствуют родную, и в небо просятся оне».

Для передачи глубины Тютчев использовал расширение и сужение поля зрения, чередование крупных, средних и общих планов. Но мы не видели ни одного стихотворения, в котором взгляд двигался бы плавно («наездом», выражаясь кинематографически) от дальнего плана к ближнему. У Фета же найти такие стихи ничего не стоит. Самое знаменитое: «Облаком волнистым пыль встает вдали» (от чего, не видно); «конный или пеший — не видать в пыли» (видно, что человек); «вижу: кто-то скачет на лихом коне» (видно, что всадник); «друг мой, друг далекий, вспомни обо мне!» (видно, что не тот, кого ждешь). Менее известное — «Морская даль во мгле туманной...»: здесь прямо сказано: «...а волны в злобе постоянной бегут к прибрежью моему. Из них одной, избранной мною, навстречу пристально гляжу и за грядой ее крутою до камня влажного слежу...» и т. д. вплоть до «...а уж подкинутую пену раз-

брызнул ветер на лету». И как высь у Фета следовала за ширью, так она следует и за далью, подчиняется ей: в названных стихотворениях на нее указывают лишь мимоходные образы «пыль встает» и «подкинутую пену». Когда у Тютчева появлялись дорога, путь, то они вели прямо вверх («Какое дикое ущелье!..»); у Фета же путь ведет среди шири в даль, а высь над ним — лишь радостное украшение: «Теплый ветер тихо веет, жизнью свежей дышит степь» (ширь), «и курганов зеленеет убегающая цепь» (даль). «И далеко меж курганов... до бледнеющих туманов пролегает путь родной» (путь). «К безотчетному веселью подымаясь в небеса, сыплют с неба трель за трелью вешних птичек голоса» (высь).

При такой свободной поворотливости взгляда во всех трех измерениях неудивительно, что движение взгляда в пространстве фетовского пейзажа становится на редкость прихотливо [Новинская 1987]. Мы помним стихотворение Тютчева «Летний вечер»: земля скатила с себя раскаленное солнце, влажные звезды взошли и приподняли небо, река воздушная полней течет меж небом и землею, и природа блаженствует, «как бы горячих ног ее коснулись ключевые воды»; помним просто «Вечер»: колокольный. звон замирает над долиной, молчаливая тень ложится по долине. Наблюдатель и там и тут неподвижен, внимание его не меняет ни направления, ни установки на дальность. Сравним с этим стихотворение Фета на ту же тему: «Летний вечер тих и ясен; посмотри, как дремлют ивы; запад неба бледнокрасен, и реки блестят изгибы. От вершин скользя к вершинам, ветр ползет лесною высью. Слышишь ржанье по долинам? То табун несется рысью». Взгляд скользит сквозь ивы (над рекой?) к закатному небосклону и обратно, к его отражению в реке; слух следит за ветром, медленно шуршащим в вышине, и параллельно — за ржаньем, быстро несущимся в низине. Такое разбросанное, зигзагообразное движение внимания у величаво спокойного Тютчева невообразимо.

Если сделать еще один шаг, то переменчивый взгляд станет прерывистым взглядом, цельнообзираемый пейзаж разобьется на осколки. Нечто подобное мы видели у Тютчева только в «Неохотно и несмело...»; но там и гром, и дождь, и ветер, и поле, хоть и по-разному чередуясь, лежали все-таки в одном направлении и как бы на одном расстоянии от наблюдателя. У Фета же чередуются не только предметы, а и их крупные и мелкие планы. Вот «Вечер у взморья» — пейзаж, типичный для Фета и немыслимый у Тютчева: «Засверкал огонь зарницы, на гнезде умолкли птицы, тишина леса объемлет, не качаясь, колос дремлет; день бледнеет понемногу, вышла жаба на дорогу»: строки общего плана — свет, тень и тишь всей природы — чередуются со строками крупного плана, бросающими взгляд каждый раз в новую сторону: на гнезда, на колос, на жабу. Еще интереснее вторая половина стихотворения: «Ночь светлеет и светлеет, под луною море млеет; различишь прилежным

взглядом, как две чайки, сидя рядом, там, на взморье плоскодонном спят на камне озаренном». Отрывистые фразы сменяются плавными, взгляд не разбрасывается, он устремлен в одну сторону — к морю; но фокусировка его сдвигается так, что даль становится видна, как близь (как будто наблюдатель подносит бинокль к глазам): и то, что взморье — плоскодонное, и то, что чайки, сидящие на камне, — спят. В «Облаком волнистым...» или в «Морская даль во мгле...» отдаленный предмет приближался к глазу неподвижного наблюдателя — здесь глаз неподвижного наблюдателя приближается к отдаленному предмету, крупный план врезается в общий. Там была перемена глубины пространства — здесь перемена точки зрения. Современников такая разорванность картин должна была поражать не меньше, чем многократно пересмеянное «Шепот, робкое дыханье...».

Такое смешение, чередование или взаимовкрапление крупных и общих планов у Фета почти постоянно. В «Жди ясного на завтра дня...» рисуется то же взморье, тоже издали, и тоже с врезкой крупного плана: вот дальние корабли, но видно, как на них «едва трепещут вымпела». В «На рассвете» среди общих планов «мягкая падает мгла...», «выйти стыдится заря...» и т. п. врезан неожиданный крупный: «холодно, ясно, бело, дрогнуло птицы крыло...» В «Скрип шагов вдоль улиц белых, огоньки вдали...» картина этой дали перебивается сверхблизким планом «от ресниц нависнул в очи серебристый пух...». В «Дождливом лете» широкая картина небосклона, дальнего звона, полегших полей вдруг завершается куском интерьера: «серпа с косой, давно отбитой, в углу тускнеет лезвие». В «Спи — еще зарею...» через связующее «а» соединяются: «Дышат лип верхушки негою отрадной, а углы подушки влагою прохладной». В «Узнике» друг за другом следуют: крапива и ива у тюремного окна, за ними лодки в дали, железо решетки под пилой, надежда в груди, «свобода и море горят впереди», «и слушает ухо», «и пилит рука».

Если Фет отбрасывает тютчевскую связность пейзажа, то чем он ее заменяет, чтобы пейзаж не рассыпался? Сравним тютчевское «Чародейкою Зимою...» и фетовское «Печальная береза...», построенные почти одинаково: сперва ветки под инеем и снегом, потом «игра денницы» на их белизне. У Тютчева — ни одного слова, обозначающего эмоцию (разве что «чудный», т. е. удивительный); у Фета — «печальная» береза, «радостен» для взгляда весь «траурный» наряд, «люблю» игру денницы на ней, «жаль мне», когда птицы стряхивают белый снег. И так — всюду: фетовский пейзаж гораздо более интериоризован, пропитан авторскими эмоциями, чем тютчевский. Отсюда и возможность нанизывать самые разнородные образы, лишь бы их связывала единая сквозная эмоция: «Истерзался песней соловей без розы. Плачет старый камень, в пруд роняя слезы. Уронила косы голова невольно. И тебе не томно? И тебе не

больно?» — или: «Это утро, радость эта, эта мощь и дня и света, этот синий свод...» и т. д., 22 «это» вплоть до конечного «это все — весна». Здесь общий эмоциональный знаменатель очевиден; в других стихотворениях, вроде «Вечера у взморья» или «Спи — еще зарею...», определить его гораздо труднее, и для этого от читателя требуется повышенная тонкость чувства.

Тютчевский пейзаж мог казаться эмоциональным, рассматриваемый сам по себе; но рядом с пейзажем Фета он кажется логическим, как театральная декорация, почти педантским. Тютчевский пейзаж пронизан эмоцией, но структурной основой композиции эта эмоция не становится; у Фета она ею стала. И Тютчева и Фета мы называем романтиками и часто упоминаем через запятую; но рассмотрения их лирического пейзажа (жанра, характерного для обоих) достаточно, чтобы увидеть: Тютчев — романтик классической выучки, а Фет — уже лирик новой формации. Историко-литературный раздел проходит как раз между их поколениями.

8. Отступление. Мы прослеживали пространственные соотношения образов в дискурсивной последовательности текста пейзажных стихотворений Тютчева: крупный план, общий план; движение взгляда вверх, вниз, в стороны; временная последовательность; одушевление, интериоризация; можно было бы еще остановиться и на детализации (например, когда стихотворение начинается «Есть в осени первоначальной короткая, но дивная пора...», а затем перечисляются ее приметы), и, наоборот, на обобщении (когда в стихотворении перечисляются приметы, а потом объявляется: «...Это все — весна»). Но, разумеется, этим не исчерпываются типы связи между последовательными высказываниями в стихотворении. Это лишь часть проблемы композиции поэтического текста (хотелось бы сказать: «актуальной композиции», со своими «темами» и «ремами»), которая до сих пор почти вовсе не исследовалась. Мы попытались детальнее подойти к ней в другой работе (на материале гимнов Горация). Здесь же будет уместнее предложить для раздумий неизданные наброски на эту тему, сделанные когда-то Г. А. Шенгели на материале именно стихотворений Тютчева.

В архиве Шенгели (ЦГАЛИ, ф. 2861, ед. хр. 66, л. 19—25) хранятся несколько листков со списком условных значков и их значений и затем с попытками изобразить цепочками таких значков стихотворения Тютчева. Значки эти (стрелки, дужки, черные кружки) сложны для воспроизведения, поэтому здесь мы позволим себе заменить их буквенными сокращениями. Тогда список их будет иметь такой вид:

«Тема — прописная литера: *A*, *B*... Тема побочная — малая литера. Тема скрытая — литера в прямых скобках: [*B*]. Тема повторенная, включенная в иную фабулу, — та же литера с нумерацией: *A1*, *A2*, *B1*, *B2*...

Соотношение фабул: *Рсш* — расширительное (человек — люди); *Суж* — суженное (люди — человек); *Прл* — параллельное (дума за думой, волна за волной); *Прт* — противительное (днем — ночью); *ПртРсш* — противительно-расширительное (богач — бедняки); *ПртСуж* — противительно-суженное (бедняки — богач).

Соотношение тем в статике: *Рвс* — равновесие (цвет поблекнул, звук уснул); *Вкл* — включенность прямая (печальный день, хмурится небо, хмурятся люди); *ВклОбр* — включенность обратная; *НРвс* — неравновесие (свет угас, утих шум воды, голос птиц, стук ножей).

Соотношение тем в динамике: *Слд* — следствие (упал — разбился); *Прч* — причина (...оттого, что карлик маленький держит маятник рукой); *Ант* — антитеза; *Снт* — синтез. // — пресечение. *ЛР* — лирическая реакция». На этом предварительный список кончается; некоторые его понятия, как мы увидим, в дальнейших анализах остались неиспользованными; зато появляются еще два понятия, не предусмотренные списком: *Изъ* (изъяснение) и *Мтф* (метафора).

Вид этого списка позволяет сделать предположение, к какому времени и предмету относится эта разработка. Речь идет явным образом о формализации так называемого содержания литературных произведений — их образов, мотивов, тем, идей. Ближе всего напоминают они ту программу формализованного описания, которую наметил В. Брюсов[6] в свои последние годы: теоретически — в статье «Синтетика поэзии» (1924), практически — в разборе пушкинского «Пророка» (около того же времени; обе работы опубликованы лишь посмертно [Брюсов 1975, VI, 557—570, VII, 178—196]). Для Брюсова это было одной из отраслей науки о поэзии — «стихологии». Эти отрасли он перечисляет следующим образом [Брюсов 1924, 9—10]: метрика и ритмика, «учение о построении стиха как ритмического целого»; эвфония, «учение о звуковом строении стиха»; строфика, «учение о сочетании стихов между собою в большие метрические единицы»; композиция, «учение о построении стихотворных поэтических произведений в целом»; мелодика, «учение о сочетании всех предшествующих условий между собой» и с двумя неспецифически стиховедческими областями поэтики — эйдологией, учением об образности, и стилистикой, учением о поэтической речи. По метрике и ритмике, эвфонии и строфике Брюсов разработал подробные программы и читал по ним лекции в Литературно-художественном институте (а по метрике и ритмике даже написал учебник, вышедший двумя изданиями); но об остальных, слишком сложных и неразработанных разделах писал в дирекцию ЛХИ: «составление программы по композиции и мелодике я на себя не беру» (ОР РГБ, ф. 3861.39.I, л. 6 об.). Шенгели был с 1923 г. профессором того же ЛХИ, чувствовал

[6] О связи идей Брюсова с философской концепцией Вяч. Иванова — см. выше, в статье «Академический авангардизм».

себя молодым соперником Брюсова, и с его стороны было только естественно взяться за разработку того, что не сумел или не успел разработать его предшественник. В его рубриках есть перекличка с системой понятий, намеченных Брюсовым в черновых набросках по композиции (Там же. ф. 386.39.14, л. 8: «Параллелизм, Усиление, Компликация, Рассказ, Противоположение (антитеса), Расчленение... Идея *А*, идея *В*, синтез *С*...» — и т. д., с примерами из 7 стихотворений Пушкина).

Здесь нет возможности расшифровывать и комментировать смысл, который вкладывали оба исследователя в свои понятия. Можно думать, что «темой» Шенгели называл то, что мы называем «мотивами», а «фабулой» — то, что мы называем «образами»; или точнее, «темы» у него это простейшие, атомарные образы и мотивы в изолированном виде или в пределах одной фразы («цвет поблекнул, звук уснул»), а «фабула» — это совокупность фраз, чем-то внутренне связанных. (Неясности остаются: чем, например, отличается «противительное» соотношение фабул от «антитезы» тем?) Тем более не будем касаться понятий «монада», «диада» и т. п. (восходящих к Вяч. Иванову) — они могут выявиться лишь после того, как анализ Шенгели сам будет подвергнут анализу.

Ограничимся тем, что перепишем 7 стихотворений Тютчева с разметкой Шенгели. В своих листках Шенгели обозначал каждую фразу (иногда каждое слово) кружком, при кружках выписывал главные ее слова, а между кружками расставлял свои условные знаки. Мы для ясности местами выписываем тютчевский текст подробнее, а ошибки, сделанные по памяти, исправляем без оговорок.

«С поляны коршун поднялся...» С поляны коршун поднялся, (*Рсш*) высоко к небу он взвился; (*Рсш*) все выше, дале вьется он, (*Рсш*) и вот ушел за небосклон. (*Прч*) Природа-мать ему дала два мощных, два живых крыла — // (*Ант*) а я здесь в поте и в пыли, я, царь земли, прирос к земли!.. — Антиномическая диада (антитеза: 2 строки — 6 строк).

«Как над горячею золой...» — Как над горячею золой дымится свиток и сгорает... (*Прл*) так грустно тлится жизнь моя... так постепенно гасну я... // (*ЛР*) О небо, если бы хоть раз сей пламень развился по воле... [Может быть, здесь недописано: (*Прл*) и, не томясь, не мучась доле, я просиял бы — и погас! (?)] — Параллельная диада через метафору.

«В дороге» — Здесь, где так вяло свод небесный на землю тощую глядит, (*Рвс*) здесь... усталая природа спит. (*Ант*) Лишь кой-где бледные березы, кустарник мелкий, мох седой, (*Прл*) как лихорадочные грезы, (*Ант*) смущают мертвенный покой. — Мнимая диада: двойная антитеза через скрытую тему.

«Яркий снег...» — Яркий снег сиял в долине — (*Ант*) снег растаял и ушел; (*Прт*) вешний злак блестит в долине — (*Ант*) злак увянет и уйдет. // (*Ант*) Но который век белеет там, на высях снеговых? (*Снт*) А заря и ныне сеет розы свежие на них!.. — Антиномия фабулистическая, четвероугольником: «снег — цвет (*Ант*) снег — розы». (До-

полнительными знаками равновесия на чертеже соединена фраза «А заря и ныне сеет...» с мотивами «растаял», «увянет», «белеет».)

«Mal'aria» — Люблю сей божий гнев!.. в цветах, в источнике... и в самом небе Рима. (*Изъ*) Все та ж высокая безоблачная твердь... грудь твоя... ветр... запах роз, (*Ант*) и это все есть Смерть!.. (?) Как ведать, может быть, и есть в природе... предвестники для нас последнего часа и усладители последней нашей муки, (?) и ими-то Судеб посланник роковой... свой образ прикрывает, (*Слд*) да утаит от них приход ужасный свой! — Разрешенная антиномическая диада: антитеза сосредоточена в полустроке, спондей. (Имеется в виду полустрока «и это все есть Смерть». Слова в «цветах, в источнике... запах роз» выделены пометой «кольцо». Слова «Люблю сей божий гнев!..» соединены с «да утаит...». На месте первого «?» знак отсутствует, на месте второго стоит необъясненный знак.)

«Как птичка, раннею зарей...» — Как птичка... мир, пробудившись, встрепенулся... (*Ант*) Ах, лишь одной главы моей сон... не коснулся! (*Вкл*) Хоть свежесть утренняя веет... (*Ант*) на мне... тяготеет вчерашний зной, вчерашний прах!.. (*Вкл*) О, как (*а*) пронзительны и дики... для меня... крики... (*б*) пламенного дня!.. О, как лучи его ... (*в*) жгут... мои глаза! (*ЛР*) О ночь, ночь, где (*а*) твои покровы, (*б*) твой тихий сумрак и (*в*) роса!.. // Обломки старых поколений ... как ваших жалоб, ваших пеней неправый праведен упрек! (*Прч*) Как грустно... с изнеможением в кости... за новым племенем брести! — Монада: прямое истолкование через метафору. (Дополнительными линиями равновесия соединены слова: «Как птичка...» — «хоть свежесть утренняя...»; «главы моей сон... не коснулся» — «на мне... тяготеет вчерашний зной»; «главы моей...» — «обломки старых поколений...»)

«В толпе людей...» — В толпе людей, в нескромном шуме дня (где, когда?) порой мой взор (*субъ.*), движенья (*объ.*), чувства (*субъ.*), речи (*объ.*) твоей не смеют радоваться встрече — // (*ЛР*) душа моя! о, не вини меня!.. (*Мтф*) Смотри, как днем (когда?) чуть брезжит в небе месяц светозарный, (*Ант*) наступит ночь — и в чистое стекло вольет елей душистый и янтарный! — Монада: контрастирующее истолкование через метафору. (Дополнительными знаками равновесия соединены слова «в шуме дня...» — «как днем», «не смеют радоваться...» — «чуть брезжит», «не вини меня» — «наступит ночь».)

«Фонтан» — Параллельная диада через метафору. «Весенняя гроза». — Кольцо».

На этом сохранившиеся заметки Г. А. Шенгели по композиции стихов Тютчева обрываются.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

1. (1852) ***Чародейкою Зимою*** Околдован, лес стоит — И под снежной бахромою. Неподвижною, немою. Чудной жизнью он блестит. / И стоит он, околдован, — Не мертвец и не живой — Сном волшебным очарован. Весь опутан, весь окован Легкой цепью пуховой... / Солнце зимнее ли мещет На него свой луч косой — В нем ничто не затрепещет. Он весь вспыхнет и заблещет Ослепительной красой.

2. (1851) «Первый лист». ***Лист зеленеет молодой.*** Смотри, как листьем молодым Стоят обвеяны березы. Воздушной зеленью сквозной. Полупрозрачною, как дым... / Давно им грезилось весной, Весной и летом золотым, — И вот живые эти грезы, Под первым небом голубым. Пробились вдруг на свет дневной ... / О, первых листьев красота. Омытых в солнечных лучах, С новорожденною их тенью! И слышно нам по их движенью. Что в этих тысячах и тьмах Не встретишь мертвого листа.

3. (1850) ***Обвеян вещею дремотой,*** Полураздетый лес грустит... Из летних листьев разве сотый. Блестя осенней позолотой, Еще на ветви шелестит. / Гляжу с участьем умиленным, Когда, пробившись из-за туч. Вдруг по деревьям испещренным, С их ветхим листьем изнуренным, Молниевидный брызнет луч! / Как увядающее мило! Какая прелесть в нем для нас. Когда, что так цвело и жило. Теперь, так немощно и хило, В последний улыбнется раз!..

4. (1830) «Осенний вечер». ***Есть в светлости осенних вечеров*** Умильная, таинственная прелесть: Зловещий блеск и пестрота дерев, Багряных листьев томный, легкий шелест, Туманная и тихая лазурь Над грустно-сиротеющей землею, И, как предчувствие сходящих бурь, Порывистый, холодный ветр порою, Ущерб, изнеможенье — и на всем Та кроткая улыбка увяданья, Что в существе разумном мы зовем Божественной стыдливостью страданья.

5. (1830) ***Здесь, где так вяло свод небесный*** На землю тощую глядит, — Здесь, погрузившись в сон железный. Усталая природа спит... / Лишь кой-где бледные березы. Кустарник мелкий, мох седой, Как лихорадочные грезы, Смущают мертвенный покой.

6. (1857) ***Есть в осени первоначальной*** Короткая, но дивная пора — Весь день стоит как бы хрустальный, И лучезарны вечера... / Где бодрый серп гулял и падал колос, Теперь уж пусто все — простор везде, — Лишь паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде. / Пустеет воздух, птиц не слышно боле, Но далеко еще до первых зимних бурь — И льется чистая и теплая лазурь На отдыхающее поле...

7. (до 1835) ***Как сладко дремлет сад темнозеленый,*** Объятый негой ночи голубой, Сквозь яблони, цветами убеленной, Как сладко светит месяц золотой!.. / Таинственно, как в первый день созданья, В бездонном небе звездный сонм горит, Музыки дальней слышны восклицанья. Соседний ключ слышнее говорит... / На мир дневной спустилася завеса; Изнемогло движенье, звук уснул... Над спящим градом, как в вершинах леса, Проснулся чудный, еженощный гул... / Откуда он, сей гул непостижимый?.. Иль смертных дум, освобожденных сном, Мир бестелесный, слышный, но незримый. Теперь роится в хаосе ночном?..

8. (1829—1830) ***Как океан объемлет шар земной,*** Земная жизнь кругом объята снами; Настанет ночь — и звучными волнами Стихия бьет о берег свой. / То глас ее: он нудит нас и просит... Уж в пристани волшебный ожил челн; Прилив растет и быстро нас уносит В неизмеримость темных волн. / Небесный свод, горящий славой звездной Таинственно глядит из глубины, — И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены.

9. (1830) «Успокоение». ***Гроза прошла — еще курясь, лежал*** Высокий дуб, перунами сраженный, И сизый дым с ветвей его бежал По зелени, грозою освеженной. А уж, давно, звучнее и полней, Пернатых песнь по роще раздалася, И радуга концом дуги своей В зеленые вершины уперлася.

10. (1868) ***В небе тают облака,*** И, лучистая на зное, В искрах катится река, Словно зеркало стальное... / Час от часу жар сильней, Тень ушла к немым дубровам, И с белеющих полей Веет запахом медовым. / Чудный день! Пройдут века — Так же будут, в вечном строе, Течь и искриться река И поля дышать на зное.

11. (до 1829) «Полдень». ***Лениво дышит полдень мглистый,*** Лениво катится река, И в тверди пламенной и чистой Лениво тают облака. / И всю природу, как туман, Дремота жаркая объемлет, И сам теперь великий Пан В пещере нимф покойно дремлет.

12. (1850) ***Под дыханьем непогоды,*** Вздувшись, потемнели воды И подернулись свинцом — И сквозь глянец их суровый Вечер пасмурно-багровый Светит радужным лучом. / Сыплет искры золотые, Сеет розы огневые И уносит их поток. Над водой темнолазурной Вечер пламенный и бурный Обрывает свой венок...

13. (до 1835) ***Восток белел. Ладья катилась,*** Ветрило весело звучало, — Как опрокинутое небо, Под нами море трепетало... / Восток алел. Она молилась, С чела откинув покрывало, — Дышала на устах молитва, Во взорах небо ликовало... / Восток вспылал. Она склонилась. Блестящая поникла выя, — И по младенческим ланитам Струились капли огневые...

14. (1830) «Альпы». ***Сквозь лазурный сумрак ночи*** Альпы снежные глядят; Помертвелые их очи Льдистым ужасом разят, Властью некой обаянны. До восшествия Зари Дремлют, грозны и туманны, Словно падшие цари!.. / Но Восток лишь заалеет, Чарам гибельным конец — Первый в небе просветлеет Брата старшего венец. И с главы большого брата На меньших бежит струя, И блестит в венцах из злата Вся воскресшая семья!..

15. (до 1829) «Утро в горах». ***Лазурь небесная смеется,*** Ночной омытая грозой, И между гор росисто вьется Долина светлой полосой. / Лишь высших гор до половины Туманы покрывают скат, Как бы воздушные руины Волшебством созданных палат.

16. (1859) «Декабрьское утро». ***На небе месяц — и ночная*** Еще не тронулася тень, Царит себе, не сознавая, Что вот уж встрепенулся день, — / Что хоть лениво и несмело Луч возникает за лучом, А небо так еще всецело Ночным сияет торжеством. / Но не пройдет двух-трех мгновений, Ночь испарится над

землей, И в полном блеске проявлений Вдруг нас охватит мир дневной...

17. (до 1835) ***Какое дикое ущелье!*** Ко мне навстречу ключ бежит — Он в дол спешит на новоселье... Я лезу вверх, где ель стоит. / Вот взобрался я на вершину, Сижу здесь, радостен и тих... Ты к людям, ключ, спешишь в долину — Попробуй, каково у них!

18. (до 1836) ***Яркий снег сиял в долине,*** — Снег растаял и ушел; Вешний злак блестит в долине, — Злак увянет и уйдет. / Но который век белеет Там, на высях снеговых? А заря и ныне сеет Розы снежные на них!..

19. (до 1829) «Снежные горы». ***Уже полдневная пора*** Палит отвесными лучами, — И задымилася гора С своими черными лесами. / Внизу, как зеркало стальное, Сверкают озера струи, И с камней, блещущих на зное, В родную глубь спешат ручьи. / И между тем как полусонный Наш дольний мир, лишенный сил, Проникнут негой благовонной, Во мгле полуденной почил, — / Горé, как божества родные, Над издыхающей землей Играют выси огневые С лазурью неба огневой.

20. (до 1828) «Летний вечер». ***Уж солнца раскаленный шар*** С главы своей земля скатила, И мирный вечера пожар Волна морская поглотила. / Уж звезды светлые взошли И тяготеющий над нами Небесный свод приподняли Своими влажными главами. / Река воздушная полней Течет меж небом и землею, Грудь дышит легче и вольней. Освобожденная от зною. / И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы, Как бы горячих ног ея Коснулись ключевые воды.

21. (до 1835) ***Над виноградными холмами*** Плывут златые облака. Внизу зелеными волнами Шумит померкшая река. Взор постепенно из долины, Подъемлясь, всходит к высотам И видит на краю вершины Круглообразный светлый храм. / Там, в горнем неземном жилище, Где смертной жизни места нет, И легче и пустынно-чище Струя воздушная течет. Туда взлетая, звук немеет, Лишь жизнь природы там слышна И нечто праздничное веет, Как дней воскресных тишина.

22. (до 1850) ***Кончен пир, умолкли хоры,*** Опорожнены амфоры, Опрокинуты корзины, Не допиты в кубках вины, На главах венки измяты, Лишь курятся ароматы В опустевшей светлой зале... Кончив пир, мы поздно встали — Звезды на небе сияли, Ночь достигла половины... / Как над беспокойным градом, Над дворцами, над домами, Шумным уличным движеньем С тускло-рдяным освещеньем И бессонными толпами, — Как над этим дольним чадом, В горнем выспреннем пределе Звезды чистые горели, Отвечая смертным взглядам Непорочными лучами...

23. (1850) ***Не остывшая от зною,*** Ночь июльская блистала... И над тусклою землею Небо, полное грозою, Все в зарницах трепетало... / Словно тяжкие ресницы Подымались над землею, И сквозь беглые зарницы Чьи-то грозные зеницы Загоралися порою...

24. (1865) ***Ночное небо так угрюмо,*** Заволокло со всех сторон. То не угроза и не дума. То вялый, безотрадный сон. Одни зарницы огневые, Воспламеняясь чередой, Как демоны глухонемые, Ведут беседу меж собой. / Как по условленному знаку, Вдруг неба вспыхнет полоса, И быстро выступят из мраку Поля и дальние леса. И вот опять все потемнело, Все стихло в чуткой темноте — Как бы таинственное дело Решалось там — на высоте.

25. (до 1835) ***Что ты клонишь над водами,*** Ива, макушку свою? И дрожащими листами. Словно жадными устами, Ловишь беглую струю?.. / Хоть томится, хоть трепещет Каждый лист твой над струей... Но струя бежит и плещет, И, на солнце нежась, блещет, И смеется над тобой...

26. (до 1830) **«Весенние воды».** ***Еще в полях белеет снег,*** А воды уж весной шумят — Бегут и будят сонный брег, Бегут и блещут и гласят... / Они гласят во все концы: «Весна идет, весна идет! Мы молодой весны гонцы, Она нас выслала вперед!» / Весна идет, весна идет! И тихих, теплых, майских дней Румяный, светлый хоровод Толпится весело за ней.

27. (1865) ***Как хорошо ты, о море ночное,*** — Здесь лучезарно, там сизо-темно... В лунном сиянии, словно живое, Ходит, и дышит, и блещет оно... / На бесконечном, на вольном просторе Блеск и движение, грохот и гром... Тусклым сияньем облитое море, Как хорошо ты в безлюдье ночном! / Зыбь ты великая, зыбь ты морская, Чей это праздник так празднуешь ты? Волны несутся, гремя и сверкая, Чуткие звезды глядят с высоты. / В этом волнении, в этом сиянье, Весь, как во сне, я потерян стою — О, как охотно бы в их обаянье Всю потопил бы я душу свою...

28. (до 1829) **«Вечер».** ***Как тихо веет над долиной*** Далекий колокольный звон, Как шорох стаи журавлиной, — И в шуме листьев замер он. / Как море вешнее в разливе. Светлея, не колыхнет день, — И торопливей, молчаливей Ложится по долине тень.

29. (1858) ***Осенней позднею порою*** Люблю я царскосельский сад, Когда он тихой полумглою Как бы дремотою объят, И белокрылые виденья, На тусклом озера стекле, В какой-то неге онеменья Коснеют в этой полумгле... / И на порфирные ступени Екатерининских дворцов Ложатся сумрачные тени Октябрьских ранних вечеров — И сад темнеет, как дуброва, И при звездах из тьмы ночной, Как отблеск славного былого, Выходит купол золотой...

30. (1864) ***Утихла биза... Легче дышит*** Лазурный сонм женевских вод — И лодка вновь по ним плывет, И снова лебедь их колышет. / Весь день, как летом, солнце греет, Деревья блещут пестротой, И воздух ласковой волной Их пышность ветхую лелеет. / А там, в торжественном покое, Разоблаченная с утра. Сияет Белая гора, Как откровенье неземное. / Здесь сердце так бы все забыло, Забыло б муку всю свою, Когда бы там — в родном краю — Одной могилой меньше было...

31. (1865) ***Как неожиданно и ярко,*** На влажной неба синеве, Воздушная воздвиглась арка В своем минутном торжестве! Один конец в леса вонзила, Другим за облака ушла — Она полнеба охватила И в высоте изнемогла. / О, в этом радужном виденье Какая нега для очей! Оно дано нам на мгновенье, Лови его — лови скорей! Смотри — оно уж побледнело, Еще минута, две — и что ж? Ушло, как то уйдет всецело, Чем ты и дышишь и живешь.

32. (до 1828) **«Весенняя гроза».** ***Люблю грозу в начале мая,*** Когда весенний, первый гром, Как бы резвяся и играя, Грохочет в небе голубом. / Гремят раскаты молодые, Вот дождик брызнул, пыль летит, Повисли перлы дождевые, И солнце нити золотит. / С горы бежит поток проворный, В лесу не молкнет

птичий гам, И гам лесной, и шум нагорный — Все вторит весело громам. / Ты скажешь: ветреная Геба, Кормя Зевесова орла, Громокипящий кубок с неба, Смеясь, на землю пролила.

33. (1850) ***Как весел грохот летних бурь,*** Когда, взметая прах летучий, Гроза, нахлынувшая тучей, Смутит небесную лазурь И опрометчиво-безумно Вдруг на дубраву набежит, И вся дубрава задрожит Широколиственно и шумно!.. / Как под незримою пятой, Лесные гнутся исполины; Тревожно ропщут их вершины, Как совещаясь меж собой, — И сквозь внезапную тревогу Немолчно слышен птичий свист, И кой-где первый желтый лист, Крутясь, слетает на дорогу...

34. (1849) ***Неохотно и несмело*** Солнце смотрит на поля. Чу, за тучей прогремело, Принахмурилась земля. / Ветра теплого порывы, Дальний гром и дождь порой... Зеленеющие нивы Зеленее под грозой. / Вот пробилась из-за тучи Синей молнии струя — Пламень белый и летучий Окаймил ее края. / Чаще капли дождевые, Вихрем пыль летит с полей, И раскаты громовые Все сердитей и смелей. / Солнце раз еще взглянуло Исподлобья на поля, И в сиянье потонула Вся смятенная земля.

P. S. ***Статья написана для «Тютчевского сборника» под ред. Ю. М. Лотмана (Таллинн, 1990) и представляет собой как бы дополнение к его центральным статьям: «Поэтический мир Тютчева» Ю. М. Лотмана и «Инвариантный сюжет лирики Тютчева» Ю. И. Левина. Собственно, это такая же, как у Ю. И. Левина, попытка выявить «инвариант» построения некоторого типа лирических стихотворений; кроме Фета, для сравнения следовало бы привлечь и Майкова, и Бунина, и европейских поэтов (особенно доромантическую описательную поэзию), но этого мне сделать не удалось. Во второй половине XIX в. этот «статический» пейзаж дополняется «динамическим» пейзажем — видимым, например, из окна поезда (в Европе — кажется, начиная с Верлена, а в России?). Но это уже отдельная тема.***

ТРИ ТИПА РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ

Индивидуальный стиль в жанровом стиле

Когда Кюхельбекер в известной полемической статье 1824 г. выступил против всеобщей моды на элегии в русской поэзии, он упрекал этот жанр прежде всего в однообразии. «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, — утверждал он, — знаешь все» («О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие»).

Это было, конечно, преувеличение. Самое большее, что можно было сказать, это — прочитав одну элегию Жуковского, читатель мог уже представлять себе все элегии Жуковского и т. д. Но спутать элегию одного поэта с элегией другого поэта можно было разве что у мелких эпигонов. Ведущие поэты — и прежде всего как раз трое поименованных Кюхельбекером — отличались в своем элегическом стиле друг от друга самым резким образом. Индивидуальный стиль не растворялся в жанровом стиле. А возможность для этого давала неоднородность жанровых истоков элегии. В этом модном жанре романтизма стекались и переосмыслялись под общим знаком «новейшего уныния» традиции самых несхожих жанров предшествующего периода. И традиции, которые были близки Жуковскому, Пушкину и Баратынскому, оказывались здесь разными.

Кюхельбекер писал не теоретический трактат, а полемическую статью. Элегия была для него лишь знаком всей романтической поэтики в целом; однообразие элегии — примером узости круга романтических тем. Именно о тематике пишет он в следующих за цитированными строках: «Чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску... Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце... Не те же ли повторения наши: младости и радости, уныния и сладострастия...» Речь идет о темах, а не о приемах, об однородности образно-эмоционального содержания, а не о средствах его развертывания и разработки в элегическом или ином жанре. Темы при чтении замечаются легче, композиционные приемы труднее, поэтому строение русской элегии до сих пор изучено хуже, чем ее содержание.

Между тем вполне ясно: чем однообразнее традиционное содержание жанра, тем больше заботы должен был приложить элегический поэт, чтобы стройно развернуть и подробно разработать избранную стандартную тему — «уныние», «уединение», «разочарование» и т. п. Это —

та же забота «по-своему сказать общее» (горациевская формулировка, несказанно популярная в эпоху классицизма), которая лежала в основе всякой риторики: краткую мысль развить в пространную речь. Мысли и чувства, развиваемые в романтической поэзии, были новыми по сравнению с поэзией классицизма, но способы их трактовки — вариации, детализации, оттенения — в принципе мало отличались от правил традиционной (ломоносовской, например) риторики. Насколько сознательным было оперирование такими приемами, сказать, конечно, трудно; кодифицированного фонда их не существовало для романтиков, но к своему личному творческому опыту романтический поэт с классической выучкой мог относиться сознательнее и деловитее, чем постромантический поэт с романтической выучкой. Романтизм был последней эпохой в истории европейской культуры, для которой риторика была осознанной системой приемов; после него риторика, так сказать, уходит из литературного сознания в подсознание. Для романтизма слово «риторика» уже сделалось бранным словом, но еще осталось неизбежным делом. Предлагаемая заметка касается лишь малого аспекта большой темы: «риторика романтизма».

Материалом для обследования послужили те стихотворения, которые Пушкин объединил в разделе «Элегии» своего сборника 1826 г., Баратынский — в трех книгах «Элегий» сборника 1827 г., Жуковский — в рубрике «Элегии» рукописного «общего оглавления» к своему собранию сочинений 1849 г. Это существенно, потому что границы элегического жанра в русском романтизме были сильно размыты и отбирать материалы по одной лишь интуиции было бы рискованно. Но так как композиционно сопоставимы могут быть лишь произведения более или менее сходного объема, то из сборников Пушкина и Баратынского не рассматривались пять стихотворений длиною менее 10 стихов, одно стихотворение «сверхдлинного» объема — 185 стихов («Андрей Шенье») и «Эпилог» Баратынского к его трем книгам «Элегий». В результате предметом разбора остаются 15 стихотворений Пушкина, 23 стихотворения Баратынского и 7 стихотворений Жуковского.

Начнем с Баратынского.

Из его 23 стихотворений не менее 9 (т. е. свыше трети) построены по одной и той же композиционной схеме, заметной даже при беглом чтении. Эта схема — трехчастная: экспозиция, рисующая исходную ситуацию; ложный ход, намечающий возможное разрешение ситуации; отказ от ложного хода и предпочтение другого хода, истинного. В одних элегиях эта схема более обнажена, в других более затушевана, но устойчивость ее не вызывает сомнений.

В наиболее обнаженном виде демонстрируется эта схема в стихотворении «*Истина*». Здесь три ее части разнесены по трем репликам прямой речи.

Экспозиция (раздумья героя): 4+1 строфа. «О счастии с младенчества тоскуя, Все счастьем беден я, Или вовек его не обрету я В пустыне бытия? // Младые сны от сердца отлетели, Не узнаю я свет; Надежд своих лишен я прежней цели, А новой цели нет. // Безумен ты и все твои желанья, Мне первый опыт рек; И лучшие мечты моей созданья Отвергнул я навек. // Но для чего души разуверенье Свершилось не вполне? Зачем же в ней слепое сожаленье Живет о старине?» Исходная ситуация кратко и четко сформулирована в первых же двух строках; дальнейший текст лишь повторяет ее трижды в иных выражениях. Начало и конец экспозиции выделены риторическими вопросами. Временной план — настоящее время (глагольные презенс и перфект). Примечательно, что эти четыре строфы не обнесены кавычками и при первом чтении воспринимаются как непосредственное выражение переживаемых чувств — «настоящее в настоящем». Что на самом деле они являются прямой речью, произнесенной или продуманной в прошлом — «настоящим в прошлом», — становится ясно лишь из следующей, 5-й строфы, служащей переходом ко второй части: «Так некогда обдумывал с роптаньем Я дольный жребий свой. Вдруг Истину (то не было мечтаньем) Узрел перед собой».

Ложный ход (речь Истины): 3 строфы. «Светильник мой укажет путь ко счастью! (Вещала) Захочу И страстного отрадному бесстрастью Тебя я научу. // Пускай со мной ты сердца жар погубишь, Пускай, узнав людей, Ты, может быть, испуганный разлюбишь И ближних и друзей. // Я бытия все прелести разрушу, Но ум наставлю твой; Я оболью суровым хладом душу, Но дам душе покой». Основная мысль — «Страстного отрадному бесстрастью Тебя я научу» — и здесь сформулирована в самом начале, а затем лишь варьируется: сперва с точки зрения одного участника ситуации (подлежащее «ты»), потом другого (подлежащее «я»). Временной план — будущее время.

Отказ и истинный ход (речь героя): 5 строф. «Я трепетал, словам ее внимая, И горестно в ответ Промолвил ей: о гостья роковая! Печален твой привет. // Светильник твой — светильник погребальный Всех радостей земных! Твой мир, увы! могилы мир печальный И страшен для живых. // Нет, я не твой! в твоей науке строгой Я счастья не найду; Покинь меня: кой-как моей дорогой Один я побреду. // Прости! иль нет: когда мое светило Во звездной вышине Начнет бледнеть, и все, что сердцу мило, Забыть придется мне, // Явись тогда! раскрой тогда мне очи, Мой разум просвети: Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи Безропотно сойти». Отказ занимает полторы строфы; формулировка истинного выхода из ситуации («Покинь меня: кой-как моей дорогой Один я побреду») — половину строфы; и, наконец, последние две строфы дают как бы синтез после тезиса и антитезиса: всему свое время, сейчас предложенный Истиною выход ложен, а альтернативный предпочтителен, но в свой срок станет неложным и он. Временной план — сперва

настоящее время (с подлежащим «ты»), потом будущее время (с подлежащим «я») и, наконец, объединяющий то и другое императив (опять с подлежащим «ты»).

Почти тождественно с «Истиной» — как по идее, так и по построению — другое, не менее знаменитое стихотворение Баратынского: «***Череп***». Экспозиция: «Усопший брат! кто сон твой возмутил? Кто пренебрег святынею могильной? В разрытый дом к тебе я нисходил, Я в руки брал твой череп желтый, пыльный! Еще носил волос остатки он... <и т. д.> Со мной толпа безумцев молодых Над ямою безумно хохотала...» Ложный ход: «...Когда б тогда, когда б в руках моих Глава твоя внезапно провещала! Когда б она цветущим, пылким нам И каждый час грозимым смертным часом Все истины, известные гробам, Произнесла своим бесстрастным гласом!» Отказ и истинный ход: «Что говорю? Стократно благ закон, Молчаньем ей уста запечатлевший... Живи живой, спокойно тлей мертвец!.. Нам надобны и страсти и мечты, В них бытия условие и пища: Не подчинишь одним законам ты И света шум и тишину кладбища!..» Синтез: «...Пусть радости живущим жизнь дарит, а смерть сама их умереть научит».

Прямой речи в кавычках здесь нет, но все стихотворение построено на интонации монолога, а ложный ход представлен как непроизнесенный контрмонолог черепа. Из-за сжатости стихотворения в нем сгущаются восклицательные фразы, теряя свою членящую функцию. Временной план в первой половине стихотворения — прошлое (и в него вписано «будущее в прошлом»; «когда б... глава твоя... все истины... произнесла!»); во второй половине стихотворения — будущее (и в нем — императив «уверься наконец...» и оптатив «пусть радости живущим жизнь дарит»).

Эпический элемент композиции — временная последовательность событий, на которой была построена «Истина», — в «Черепе» стушеван. Однако он остается на виду в трех других элегиях той же структуры: в «Унынии» (с его пессимистическим выводом) и «Бдении» и «Утешении» (с их оптимистическими, как в «Истине» и «Черепе», выводами). В «***Унынии***» ложный ход дан в сентенции «Рассеивает грусть пиров веселый шум» и в повествовании «Вчера, за чашей круговою, средь братьев полковых, в ней утопив свой ум, хотел воскреснуть я душою»; отказ: «Но что же?.. я безрадостно с друзьями радость пел: восторги их мне чужды были»; истинный ход — в сентенции «Одну печаль свою, уныние одно унылый чувствовать способен». Экспозиция здесь отчасти заменена вступительной сентенцией, отчасти передвинута на место после ложного хода («Шатры над озером дремали» и т. д.). В «***Бдении***» порядок частей сохранен: экспозиция — «Один, и пасмурный душою, я пред окном сидел... О дальнем детстве пробудилась тоска в душе моей»; ложный ход — в прямой речи: «Увижу ль вас, поля родные?.. Умру в чужой стране!..» (дальнейшее упоминание «ветреной Лилы» с несом-

ненностью указывает на «Падение листьев» Мильвуа как на прототип этой элегии); истинный ход с его контрастной эмоцией сжат до намека: «Очнулся я; румян и светел уж новый день снял, и громкой песнью ранний петел мне утро возвещал» (на этом кончается стихотворение). В «***Утешении***» (из Лафара) аналогичным образом экспозиция служит кратким вступлением к прямой речи: «Уединенный, я недавно о наслажденьях прежних дней жалел и плакал своенравно...»; ложный ход дан в прямой речи героя: «Все обмануло, думал я... Живых восторгов легкий рой я заменю холодной думой...»; истинный ход — в ответной прямой речи Купидона: «Забудь печальные мечты: я вечно юн и я с тобою! Воскреснуть сердцем можешь ты; не веришь мне? взгляни на Хлою!»

Более пространны, более сложно построены, но соблюдают ту же композиционную схему две элегии — «Финляндия» и «Буря». Обе они обычно ощущаются как особенно характерные для «финляндской романтики» Баратынского. Осложнение их структуры происходит за счет разрастания экспозиции.

В «***Финляндии***» дальний подход к главному столкновению мыслей совершается так. В зачине — сперва обращение («В свои расселины вы приняли певца, Граниты финские, граниты вековые... Он с лирой между вас. Поклон его, поклон Громадам, миру современным... Как все вокруг меня пленяет чудно взор...»: подлежащее — сперва «вы», потом «он», потом «я»). Затем — описание природы (море — берег — ночное небо); затем — размышление об истории (сперва 4 строки о прошлом: «Так вот отечество Одиновых детей, Грозы народов отдаленных!..»; потом 7 строк о настоящем: «Умолк призывный щит, не слышен скальда глас... И все вокруг меня в глубокой тишине!»; потом 13 строк об их контрасте: «...Куда вы скрылися, полночные герои?.. И ваши имена не пощадило время!»). Только тут, наконец, этот растянувшийся на две трети стихотворения зачин подводит к центральной части — ложному ходу мысли: «Что ж наши подвиги, что слава наших дней?.. О, все своей чредой исчезнет в бездне лет! Для всех один закон, закон уничтоженья...» А за ним, после «отказа» в обычной форме риторического вопроса: «Но я... вострепещу ль перед судьбою?» — истинный ход мысли, завершающий стихотворение: «Не вечный для времен, я вечен для себя... Мгновенье мне принадлежит, Как я принадлежу мгновенью!» Все стихотворение выдержано в настоящем времени (презенс и перфект с единичными отклонениями в будущее) и насыщено восклицательными интонациями.

В «***Буре***» экспозиция тоже занимает половину всего стихотворения, но построена она проще, и переход от нее к главной части не плавен, а отрывист. Она начинается короткой формулировкой темы («Завыла буря; хлябь морская клокочет и ревет...»), затем развертывает ее («Чья неприязненная сила... сгустила в тучи облака?.. Кто... на землю гонит

море? Не тот ли злобный дух, геенны властелин?.. Он ... двигает ревущими водами...» и т. д.). Так — до самой середины стихотворения: кажется, что эта космическая тема и есть основная в произведении, но неожиданный переход показывает, что это не так. Ложный ход мысли: «Иль вечным будет заточенье? Когда волнам твоим я вверюсь, океан?» — относится не к космической, а к личной теме. За ложным ходом следуют, как обычно, отказ и истинный ход («Но знай: красой далеких стран не очаровано мое воображенье...»): герой выбирает не бежать, а остаться и погибнуть в краю бурь — «Так ныне, океан, а жажду бурь твоих!..» и т. д.; таким образом в самом конце стихотворения космическая тема экспозиции и личная тема главной части сводятся воедино.

Наоборот, более кратки и не полностью реализуют схему, но все же позволяют ее ощутишь два других стихотворения: «Ропот» и «Разуверение». Сокращение, как и расширение, совершается прежде всего за счет экспозиции. ***«Ропот»*** начинается словами: «Он близок, близок день свиданья, тебя, мой друг, увижу я!» По содержанию это экспозиция, по радостной интонации — ложный ход (в данном случае — не мысли, а чувства), эти два члена оказываются здесь совмещенными. Остальные 12 строк стихотворения представляют собой отказ (как обычно, через риторический вопрос: «...Скажи: восторгом ожиданья что ж не трепещет грудь моя?») и истинный ход: «И я напрасно упованье в больной душе моей бужу... Все мнится, счастлив я ошибкой и не к лицу веселье мне». ***«Разуверение»*** делает еще один шаг в сторону упрощения: экспозиция и ложный ход (опять-таки не мысли, а чувства) здесь совмещены с отказом, или, точнее, вмещены в отказ, — именно отказом являются начальные слова: «Не искушай меня без нужды возвратом нежности твоей», а далее следует истинный ход, характеристика действительного состояния души: «Разочарованному чужды все обольщенья прежних дней» и т. д. Здесь мы уже стоим на грани нашей схемы, на грани элегии и романса; характерно, что здесь единственный раз в нашем материале схема удваивается, за истинным ходом вновь следует совмещение экспозиции, ложного хода и отказа («Слепой тоски моей не множь...») и вновь истинный ход («Я сплю, мне сладко усыпленье...»).

К девяти рассмотренным элегиям Баратынского можно присоединить десятую — ***«Две доли»***: она также посвящена теме выбора и также содержит все элементы знакомой нам трехчленной схемы, но в ином расположении. «Две доли» начинаются экспозицией, представляющей собой как бы резюме всего произведения: «Дало две доли провидение на выбор мудрости людской: или надежду и волнение, иль безнадежность и покой». Все дальнейшее является лишь развертыванием этой сентенции, но при этом сперва предлагается истинный ход, описание правильного выбора (юношам — верить «надеждам обольщающим», опытным — гнать прочь «их рой прельстительный», по две строфы на

каждый путь) и лишь потом — ложный ход, описание неправильного выбора (когда опытные предпочитают обманчивость желаний).

Таким образом, 9 или 10 из 23 элегий Баратынского оказываются построенными по единой композиционной схеме, иногда более, иногда менее развернутой: экспозиция — ложный ход — отказ и истинный ход, иногда с синтезом в конце. Условно этот структурный тип можно назвать «расчленяющей», «аналитической» элегией. Другие средства подачи материала в рамках этого типа тоже используются, но лишь вспомогательно: таковы были переключения подлежащих из «я» в «ты» или «он», таковы были переключения сказуемых из настоящего времени в прошлое или будущее. И то и другое у Баратынского обычно заглушено однообразием учащенных риторических вопросов и восклицаний; в «Финляндии», например, восклицанием или вопросом заканчиваются 24 из 28 предложений. Поздний Баратынский будет в своих интонациях гораздо сдержаннее.

Два стихотворения в сборнике Баратынского имеют вид прямых упражнений в технике риторических вопросов, восклицаний и обращений. Это «Водопад» и «Рим». ***«Водопад»*** начинается восклицательным обращением: «Шуми, шуми с крутой вершины, не умолкай, поток седой! Соединяй протяжный вой с протяжным отзывом долины»; затем более спокойная строфа с точкой в конце описывает этот «отзыв долины». Затем вновь вопросительное обращение: «Зачем с безумным ожиданьем к тебе прислушиваюсь я?..» и т. д. И вновь более спокойная строфа, как бы отвечающая на этот вопрос: «...И, мнится, сердцем разумею речь безглагольную твою». Это могло бы быть зачином большого стихотворения, которое разворачивалось бы: «Я слышу в этом шуме то-то и то-то»; но продолжения не следует, стихотворение обрывается, и обрыв маскируется кольцевым повторением начальной строфы «Шуми, шуми...». Еще более упрощенно построен ***«Рим»***. В основе его 4 четверостишия — развитие мысли: «Рим был; Рим стал ничто; Рим стоит, как саркофаг былого; это образ судьбы всех держав и укор его сынам». Но все звенья этой мысли превращены в риторические вопросы (из 10 предложений этой элегии — 9 вопросительных): «Ты был ли, гордый Рим?.. За что утратил ты величье прежних дней?.. Ты ль... стоишь... как пышный саркофаг погибших поколений?.. Судьбы ли всех держав ты грозный возвеститель? Или, как призрак-обвинитель, печальный предстоишь очам твоих сынов?» Будучи выражены таким образом и перемежены вспомогательными фразами в такой же вопросительной форме, эти звенья мысли теряют почти всякую логическую связь и сливаются в патетическое единообразие.

Заметим, что «книга I» элегий Баратынского, открывающая его сборник, почти целиком состоит из элегий вышеописанных основного и вспомогательного типов. Ее содержание: «Финляндия», «Водопад», «Истина», «Череп», «Рим», «Родина», «Две доли», «Буря»; из этого ряда только

«Родина» отклоняется от намеченных схем. Видимо, Баратынский сам ощущал этот тип элегий наиболее характерным для себя.

Остальные элегии сборника Баратынского построены более разнотипно. Простейший способ их композиции — формулировка темы в первых же строках и затем последовательное описание отдельных ее аспектов. (В «расчленяющей» элегии, где истинному решению темы непременно должно было предшествовать ложное, подобная прямолинейность была невозможна.) Таковы элегии «Родина» («Я возвращуся к вам, поля моих отцов...» — и далее: я обрету покой — и труд — и наставника — и награду в жизни — и награду в смерти), «Элизийские поля» («И низойдет к брегам Аида певец веселья и красы» — но он и там останется верен веселью и красе — и песням — и посюсторонним друзьям — и смерть будет им радостным свиданьем), «Оправдание» («Решительно печальных строк моих не хочешь ты ответом удостоить, не тронулась ты...» — я впрямь виновен, но, любя других, я думал о тебе: «я только был шалун, а не изменник»; стало быть, ты не менее виновна, чем я), «Коншину» («Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды...» и т. д. с кульминацией в «будущем из настоящего» времени: «нельзя ль найти любви надежной...»), «Л. Пушкину» («Поверь, мой милый! твой поэт тебе соперник не опасный...» и т. д., с кульминацией в совмещении «ты» и «я»: «моим стихом Харита молодая, быть может, выразит любовь свою к тебе!»), «Отъезд» («Прощай, отчизна непогоды...» с последовательностью времен: прошедшее, будущее, прошедшее в будущем), «В альбом» (с последовательностью подлежащих: «ты», «я», «ты обо мне»), «Падение листьев» (из Мильвуа, монолог в повествовательной рамке), «Делии» (серия обращений, напоминающая «Водопад» и «Рим»), «Догадка» («Любви приметы я не забыл...» — я их знаю — я их вижу) и «Лета» (из Мильвуа: «Душ холодных упованье...» с концовкой «И вовек утех забвеньем мук забвенья не куплю»). К некоторым из примененных здесь приемов мы еще вернемся.

Если от элегий Баратынского перейти к элегиям Пушкина, то прежде всего бросается в глаза: самый частый у Баратынского «расчленяющий» тип элегии у Пушкина отсутствует начисто. Ни трехчленных схем «экспозиция — ложный ход — истинный ход», ни вспомогательных к ним упражнений из одних сплошных вопросов и восклицаний у Пушкина нет. Вместо этого у Пушкина на первый план выдвигается то, что для Баратынского было второстепенным: тема, сформулированная в начале стихотворения и затем варьируемая с переменных точек зрения, прежде всего через смену подлежащих «я — ты» и смену временных планов «настоящее — прошедшее — будущее» (причем особенно важную роль часто играют перфект, занимающий место на стыке планов прошлого и настоящего, и императив — на стыке настоящего и будущего). Только из сопоставления с Пушкиным становится заметно, как мало у Баратынского элегий-воспоминаний; его элегии о двух путях

выбора обращены не в свое прошлое, а в общее будущее[1]. Воспоминание — это классический случай совмещения временных планов («прошедшее в настоящем»), а часто и подлежащих («ты во мне»); именно здесь Пушкин оказывается самым совершенным мастером. Один план сквозит у него через другой; говоря о намеченном, он успевает еще больше сказать необещанного. Это то умение, «уклоняясь, сделать», которым славился в свое время Гораций. Элегию Баратынского мы назвали «расчленяющей» — элегию Пушкина можно назвать «совмещающей» (или, если угодно, «гармонизующей»).

Рассмотрим одну из самых характерных элегий Пушкина — ***«Погасло дневное светило»***. Стихотворение разделено на две части серединным повтором строк «Шуми, шуми, послушное ветрило, волнуйся подо мной, угрюмый океан» (этот повтор почти точно приходится на место золотого сечения).

Первая часть начинается настоящим временем почти на грани будущего, речь идет о «стремлении» — «Я вижу берег отдаленный, земли полуденной волшебные края: с волненьем и тоской туда стремлюся я, воспоминаньем упоенный». Слово «воспоминание» вводит второй временной план — «прошедшее в настоящем»; здесь, в начале, прошедшее сквозит еще слабо и смутно: «Я вспомнил прежних лет безумную любовь, и все, чем я страдал, и все, что сердцу мило, желаний и надежд томительный обман...» Здесь первый круг развития темы обрывается: «Шуми, шуми, послушное ветрило, волнуйся подо мной, угрюмый океан!»

Этот императив дает инерцию началу второго круга: «Лети, корабль, неси меня к пределам дальним по грозной прихоти обманчивых морей, но только не к брегам печальным туманной родины моей...» — здесь опять перед нами настоящее время на грани будущего, но напряжение усилено: будущее уже не только в теме («стремлюся»), но и в грамматической форме («лети»). В это будущее время опять вписывается прошедшее, но опять с усилением напряжения: не через сочинительную связь «я вспомнил...», а через подчинительную: «...страны, где пламенных страстей впервые чувства разгорались, где музы нежные мне тайно улыбались, где рано в бурях отцвела моя потерянная младость, где легкокрылая мне изменила радость и сердце хладное страданью предала». Конец фразы — конец временного плана; совершается маленький, но ощутимый сдвиг: вместо императива, настоящего времени на грани будущего, — перфект, настоящее время на грани прошлого.

На этом фоне третьим кругом проходит тот же ряд воспоминаний, «прошедшее в настоящем»; но так как настоящее здесь взято как бы в

[1] Это одна из черт «рассудочности» Баратынского, претившей тем читателям, которые требовали от поэзии субъективности. «У него не было дара, столь необходимого в романтической лирике и которым в такой высокой степени обладал Пушкин, — творчески «раздувать» свои личные переживания и из немногого делать многое» [Мирский 1936, I, XVI].

наибольшем приближении к прошлому, то дистанция сокращается и предметы воспоминания выступают крупнее и конкретнее: «Искатель новых впечатлений, я вас бежал, отечески края, я вас бежал, питомцы наслаждений, минутной младости минутные друзья; и вы, наперсницы порочных заблуждений, которым без любви я жертвовал собой, покоем, славою, свободой и душой, и вы забыты мной, изменницы младые, подруги тайные моей весны златыя, и вы забыты мной...» И здесь, на исходе стихотворения, грамматическое сближение настоящего и прошедшего времени подкрепляется тематическим: впервые прямо говорится о том, какой след оставило это прошлое в этом настоящем: «Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, ничто не излечило...» Два временных плана, контрастно сквозивших друг сквозь друга, наконец-то сходятся: стихотворению конец — «Шуми, шуми, послушное ветрило, волнуйся подо мной, угрюмый океан!»

Таким образом, элегия оказывается построенной на том, что перед читателем трижды проходят одни и те же воспоминания — сперва как «прошедшее в настоящем», потом как «прошедшее в настоящем на грани будущего», потом как «прошедшее в настоящем на грани прошлого». И этих малых сдвигов ракурса достаточно, чтобы избежать монотонности и получить, так сказать, стереоскопическое ощущение элегической темы. Такова поэтика «совмещающей» элегии.

Здесь, в «Погасло дневное светило...», контрастирующие временные планы разделены одним шагом: прошлое выступает на фоне настоящего. Этот контраст можно усилить, сделав еще один шаг: чтобы прошлое выступало на фоне будущего. Так построена элегия ***«Умолкну скоро я...»***. Она вся состоит из двух развернутых периодов на «если» и «когда»: «Умолкну скоро я. Но *если* в день печали задумчивой игрой мне струны отвечали; но *если* юноши, внимая молча мне, дивились долгому любви моей мученью; но *если* ты сама, предавшись умиленью, печальные стихи твердила в тишине и сердца моего язык любила страстный; но *если* я любим: / позволь, о милый друг, позволь одушевить прощальный лиры звук заветным именем любовницы прекрасной. — *Когда* меня навек обымет смертный сон, / над урною моей промолви с умиленьем: Он мною был любим, он мне был одолжен и песен и любви последним вдохновеньем». Главное предложение в обоих периодах выражено императивом; в первом он соответствует настоящему на грани будущего, во втором — собственно будущему. Придаточное предложение в первом периоде вписывает в эту рамку картину прошлого; во втором периоде — поначалу кажется, что картину будущего («промолви...»), но затем оказывается, что настоящая картина и здесь все-таки картина прошлого («он мною был любим...»). Таким образом, реальная последовательность временных планов в описываемых событиях такая: прошлое (я был любим, и любовь вдохновляла мои песни), настоящее (я любим), ближнее будущее (позволь же спеть о тебе последнюю песню),

«среднее» будущее (после этого я умру), дальнее будущее (и ты промолви над моей могилой о своей любви). В последовательности же стихотворения она такова: «среднее» будущее («умолкну»), прошлое («отвечали» и т. д.), настоящее («я любим»), ближнее будущее («позволь одушевить»), «среднее» будущее («обымет смертный сон»), дальнее будущее («промолви»), прошлое («был любим» и т. д.). Прошлое и будущее как бы перекликаются через голову едва упомянутого настоящего. Прихотливость чередования времен здесь сравнима с самой сложной игрой опережений и возвратов действия в сюжете «Выстрела» или «Метели». В элегии Баратынского это невообразимо.

Если прошлое, вставленное в рамку настоящего или будущего, есть воспоминание, то будущее, вставленное в рамку настоящего или прошлого, есть ожидание. У Баратынского в «Падении листьев» ожидание будущего вставлено даже в двойную рамку: грозное пророчество «Последний лист падет со древа, твой час последний прозвучит» вставлено в монолог младого певца («... твой страшный голос помню я»), а этот монолог — в рассказ о его судьбе («...прощался так младой певец...»). У Пушкина несомненной вариацией той же темы Мильвуа является стихотворение ***«Гроб юноши»*** (заканчивающееся теми же образами гробницы и девы; дальнейший отголосок этой темы — гробница Ленского в конце VI главы «Евгения Онегина»). Но у Пушкина усложнена не только рамка, а и вставка. В общую рамку настоящего времени («Кругом него глубокий сон...» — «Ничто его не вызывает из мирной сени гробовой») вставлена внутренняя рамка прошедшего времени («Давно ли старцы... полупечально улыбались и говорили меж собой»), а в нее — реплика, в которой сменяются прошедшее время (воспоминание), будущее (ожидание-пророчество) и соединяющий их императив: «И мы любили хороводы, блистали так же в нас умы: но погоди, приспеют годы, и будешь то, что ныне мы: как нам, о мира гость игривый, тебе постынет белый свет: теперь играй... — Но старцы живы, а он увял во цвете лет» и т. д. Таким образом, сквозь самый краткий просвет в основном временном плане стихотворения читателю успевают блеснуть и прошлое и будущее. Другой, более простой пушкинский пример подачи «будущего в настоящем» — в элегии ***«Я пережил свои желанья...»*** с ее кульминацией «Живу печальный, одинокий, и жду: придет ли мой конец?» Слова «и жду» здесь легко могли бы быть опущены, и восклицание о конце подано как непосредственный, в ходе речи возникающий крик души; но Пушкин нарочно от этого уклоняется, чтобы трезво соблюсти отстраняющую дистанцию между собой-рассказчиком и собой-героем.

Наиболее сложное сочетание временных планов у Пушкина — в элегии ***«Желание славы»***. Здесь четыре повествовательных звена: нечетные — двухплановы, четные — трехплановы.

Первый период: «Когда, любовию и негой упоенный, безмолвно пред тобой коленопреклоненный, я на тебя глядел и думал: ты моя, — ты

знаешь, милая, желал ли славы я» — перед нами «прошлое в настоящем»: «глядел... думал... желал...» на фоне «ты знаешь». Продолжение этого периода (после точки с запятой) точно таково же: «Ты знаешь: удален от ветреного света, скучая суетным призванием поэта, устав от долгих бурь, я вовсе не внимал жужжанью дальнему упреков и похвал».

Второй период сложнее: «Могли ль меня молвы тревожить приговоры, когда, склонив ко мне томительные взоры, и руку на главу мне тихо наложив, шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив? другую, как меня, скажи, любить не будешь? ты никогда, мой друг, меня не позабудешь?» Здесь перед нами три временных плана — «будущее в прошедшем»: ожидание «любить не будешь?.. меня не позабудешь?..» вставлено в картину прошедшего времени «... шептала», а она — в конструкцию тоже прошедшего времени «могли ль..?».

Третий период — опять проще: «А я стесненное молчание хранил, я наслаждением весь полон был, я мнил, что нет грядущего, что грозный день разлуки не придет никогда...» Здесь, как и в первом звене, два временных плана, но они раздвинуты на шаг дальше друг от друга — это «будущее в прошлом»: «не придет никогда...» на фоне «я мнил...». Затем — перелом, одноплановые фразы, отмеченные ритмическим анжамбманом и риторическими вопросами и восклицаниями: «... И что же? Слезы, муки, измены, клевета, все на главу мою обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою, как путник молнией постигнутый в пустыне, и все передо мной затмилося!»

И, наконец, после перелома — четвертый период: «И ныне я новым для меня желанием томим: желаю славы я, чтоб именем моим твой слух был поражен всечасно; чтоб ты мною окружена была; чтоб громкою молвою все, все вокруг тебя звучало обо мне; чтоб, гласу верному внимая в тишине, ты помнила мои последние моленья в саду, во тьме ночной, в минуту разлученья». Это — кульминация: здесь сохраняется напряженный анжамбманный ритм, здесь вводится резкая метонимическая гипербола «чтоб ты мною окружена была» (расшифровываемая в следующих словах) и, что важнее для нас, здесь опять являются одновременно три временных плана, но уже в новом соотношении — «прошедшее в будущем в настоящем»: воспоминание «чтоб... помнила мои последние моленья» вставлено в пожелание-ожидание «чтоб... твой слух был поражен...» и т. д., а оно — в настоящее время «желаю славы я».

Эти сложные периодические построения не случайны: форма периода была разработана риторикой именно для того, чтобы вместить в одну синтаксическую конструкцию все обстоятельственные планы, чтобы они окружали главный план действия и просвечивали через него. У Пушкина мы их уже видели в элегии «Умолкну скоро я...»; у Баратынского же в его «расчленяющих» элегиях их не было и не могло быть, а вместо этого выступали дробные вереницы риторических вопросов и восклицаний.

В «Желании славы» временная структура усложнена; в «Войне» и «Выздоровлении» она упрощена, однако остается основой развития темы. Здесь нет наложения временных планов, а есть их сополождение. ***«Война»*** начинается словами: «Война!.. Подъяты, наконец, шумят знамена бранной чести! Увижу кровь, увижу праздник мести...» и т. д.; следует, все в том же будущем времени, описание сперва высокого величия войны («и в роковом огне сражений...»), потом простого ее быта («вечерний барабан...»), затем, через риторический вопрос, мысль о собственной судьбе («... кончину ль темную сулил мне жребий боев, и все умрет со мной: надежды юных дней, священный сердца жар... и ты, и ты, любовь?»); перечень всего, с чем простится герой, незаметно переводит стихотворение из плана будущего в план прошлого, а это прошлое («воспоминание...») предстает как главное содержание настоящего («Ужель... ничто не заглушит моих привычных дум? Я таю, жертва злой отравы: покой бежит меня; нет власти над собой, и тягостная лень душою овладела...»); и после этой плавной смены будущего, прошлого и настоящего заново осмысленными повторяются. интонации зачина («Что ж медлит ужас боевой? Что ж битва первая еще не закипела?»). ***«Выздоровление»*** построено еще проще: первая часть стихотворения рисует прошлое («Ты ль, дева нежная, стояла надо мной в одежде воина, с неловкостью приятной?..»), вторая — будущее («Явись, волшебница! Пускай увижу вновь под грозным кивером твои небесны очи...»), обе орнаментированы риторическими вопросами и восклицаниями; стык сглажен беглой формой настоящего времени, оживляющего прошлое («чувствую...»).

Таким образом, 7 из 15 элегий Пушкина построены на смене и совмещении временных планов. Этого мало: еще 5 элегий построены на смене и совмещении подлежащих «я» и «ты», реже «он». Это другое средство такого же варьирующего повторения объявленной в начале элегической темы.

В наиболее чистом виде этот принцип построения представлен в ***«Увы, зачем она блистает...»***. В начале стихотворения его смысловое подлежащее — «она» («Она приметно увядает во цвете юности живой... Увянет! Жизнью молодою недолго наслаждаться ей... И тихой, ясною душою страдальца душу услаждать»). Через упоминание о «страдальце» происходит переход к новому подлежащему, новой точке зрения — «я» («Спешу в волненье дум тяжелых, сокрыв уныние мое, наслушаться речей веселых и наглядеться на нее. Смотрю на все ее движенья, внимаю каждый звук речей, и миг единый разлученья ужасен для души моей»). Но легко видеть, что сказанное с точки зрения «я» здесь важно прежде всего потому, что сказано это о «ней»; перед нами не просто план «она» сменяется планом «я», но один сквозит через другой как совмещение «она во мне». Подобное построение мы видели у Баратынского в элегиях «В альбом» и «Л. С. Пушкину», но больше

оно у Баратынского не повторялось, а у Пушкина повторяется вновь и вновь.

В усложненном виде этот принцип смены лиц выступает в элегии *«Простишь ли мне ревнивые мечты...»*. Если в «Увы, зачем...» смена лиц подкреплялась сменой времен (сперва «увядает», потом «увянет»), то здесь стихотворение строго выдержано в настоящем времени и меняются только лица. В начале его подлежащее — «ты»: «ты мне верна... для всех казаться хочешь милой... твой чудный взор...». Затем и это «ты» вписывается «я»: «не видишь ты, когда... один и молчалив, терзаюсь я досадой одинокой...»; перед нами совмещение планов «я в тебе». Затем на смену подчинительному синтаксису приходит сочинительный, на смену совмещению планов — их быстрое чередование: хочу бежать — ты не смотришь — другая красавица заводит со мною разговор — ты спокойна — я мертвею... Затем является новое лицо «он»; «соперник вечный мой... зачем тебя приветствует лукаво? Что ж он тебе?..» и т. д. с учащенными вопросами. И наконец, после резкой отбивки — «Но я любим!..» — стихотворение замыкается опять совмещением «я в тебе»: сперва лишь на тематическом уровне («Ты так нежна! Лобзания твои так пламенны!..» и т. д.), а потом и на грамматическом: отрывистые восклицательные предложения переходят в плавные сложноподчиненные, и это — концовка: «Не знаешь ты, как сильно я люблю; не знаешь ты, как сильно я страдаю».

В упрощенном виде этот же принцип смены лиц выступает в элегии *«Ты вянешь и молчишь...»* (переложение из Шенье). Здесь нет совмещения планов, а есть только быстрое их чередование, как в средней части предыдущей элегии: ты вянешь и молчишь — ты любишь грустить — я читаю в твоей душе — кто же твой «он»? — я его знаю — он бродит вокруг твоего дома — ты втайне ждешь его — он славный колесничник... И на этом второстепенном мотиве, развитом в стройный симметричный период, неожиданный после предыдущих отрывистых фраз, стихотворение обрывается: округленность последнего предложения («Никто на празднике блистательного мая, меж колесницами роскошными летая, никто из юношей свободней и смелей не властвует конем по прихоти своей») парадоксальным образом подчеркивает незаконченность стихотворения.

Интереснее представлено соотношение «я» и «ты» в другой элегии — *«Мечтателю»*. Здесь «я» отсутствует, а контрастируют друг с другом «ты-действительное» и «ты-условное». Начинается стихотворение кратким описанием поведения «ты-действительного»: «Ты в страсти горестной находишь наслажденье; тебе приятно слезы лить, напрасным пламенем томить воображенье и в сердце тихое уныние таить»; затем следует неожиданный поворот: «Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель!» — и затем длинный, заполняющий всю остальную часть стихотворения условный период: «О, если бы тебя... постигло страшное

безумие любви; когда б... когда бы... — поверь, тогда б ты не питал неблагодарного мечтанья: нет, нет... тогда б воскликнул ты к богам: „Отдайте, боги, мне рассудок омраченный... довольно я любил; отдайте мне покой“. Но мрачная любовь и образ незабвенный остались вечно бы с тобой». Эта подробность, с какою описываются те переживания, которых не знает «ты-действительное» адресата, заставляет читателя с уверенностью воспринимать их как реальный эмоциональный опыт самого автора, хотя ни единого указания на это в тексте нет. Это тоже прием, с помощью которого неназванное «я» сквозит через «ты».

Мы видели, как в ряде стихотворений смена лиц подкреплялась сменой времен, и наоборот; обычно было нетрудно различить, какой из этих композиционных принципов является ведущим, но в одном стихотворении это трудно: «я» в нем слишком тесно связано с планом прошлого, а «ты» — с планом настоящего. Это — элегия ***«Мой друг, забыты мной...»*** (в которой поначалу «мой друг» кажется обращением неясным и едва ли не условным и лишь потом раскрывается как лицо героини). В первых строках — подлежащее «я», время — перфект: «забыты мной следы минувших лет и младости моей мятежное теченье...». Затем обращение «мой друг» усиливается до императива «не спрашивай...», а двусмысленный перфект до недвусмысленного имперфекта «что я любил, что изменило мне...» — перед нами совмещение «прошедшее в настоящем (или в будущем)» и намек на совмещение «я в тебе». Затем внимание полностью перемещается на «ты» и на настоящее время; «но ты, невинная, ты рождена для счастья... душа твоя чиста... к чему внимать безумства и страстей незанимательную повесть?». Затем это «ты» осложняется (на этот раз вполне отчетливо) до «я в тебе», а настоящее время усиливается до будущего (с намеком на совмещение «прошедшее в будущем»): «ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься; доверчивой души беспечность улетит, и ты моей любви, быть может, ужаснешься...» Концовка — быстрое чередование «я», сдвинутого в настоящее, и «ты», сдвинутого в будущее: «Нет, милая моя, лишиться я боюсь последних наслаждений. Не требуй от меня опасных откровений: сегодня я люблю, сегодня счастлив я!»

Наконец, рядом с совмещением планов подлежащего «я—ты—он» и планов сказуемого «прошедшее—настоящее—будущее» у Пушкина является и такое трудноосуществимое совмещение, как обстоятельственное: «здесь—там». Это — в элегии ***«Ненастный день потух...»***. Она начинается контрастом двух пейзажей — северного, ненастного, и затем южного, ясного. После этого в южный пейзаж вписывается новое подлежащее «она», а при нем возникает намек на еще одно лицо («никто») — на соперника; это новое лицо остается в зыбкости недоговоренных предложений, обрываемых все удлиняющимися многоточиями, и опорными точками образного плана остаются все те же два начальных пейзажа, противопоставленные как «здесь—там».

Говоря о «планах подлежащего», «планах сказуемого» и т. д., мы пользуемся этими понятиями более в переносном, чем в терминологическом значении. Но при дальнейшей разработке предлагаемой методики анализа можно надеяться, что исследования композиции художественного текста на языковом, синтаксическом и на образном, тематическом уровнях удастся и в самом деле сомкнуть друг с другом, проследив, как один переходит в другой: для писателя образы реализуются в словах, для читателя слова порождают образы. Это может послужить основой для построения поэтики лирики как «грамматики лирического сюжета», наподобие того как поэтика эпоса в современных экспериментальных исследованиях стремится предстать как «грамматика эпического сюжета». Покамест же мы стремимся к гораздо меньшему: как Б. М. Эйхенбаум в свое время показал, что для отдельных авторов и жанров бывает характерна композиция распределения вопросов и восклицаний в тексте независимо от того, что служит предметом этих вопросов и восклицаний, так, думается, можно показать, что не менее индивидуальна бывает композиция распределения лиц (т. е. точек зрения на предмет) и времен (т. е. дистанций взгляда на предмет) независимо от того, что служит этим предметом рассмотрения для автора.

Мы видели, таким образом, что из 15 пушкинских элегий 7 строятся на совмещении временных планов, 4 — на совмещении лиц, 1 — на том и на другом, 1 — на совмещении мест. Оставшиеся 2 элегии — это короткое юношеское ***«Пробуждение»*** («Мечты, мечты! где ваша сладость?..»), помещенное Пушкиным во главе всего элегического раздела его сборника едва ли не потому, что здесь прямее всего выражено противопоставление «счастливое прошлое — горькое настоящее», которое ляжет в основу большинства элегий; и это ***«Сожженное письмо»***, которое можно рассматривать как игру сменой подлежащих «ты — она — я — ты — я — ты — оно — я — ты», где «ты» равнозначно «оно» (т. е. письмо) и где «я» детализируется в «не хотела рука...» и «грудь моя стеснилась...», а «оно» в «листы твои» и «пепел милый».

Такова противоположность между «расчленяющей» элегией Баратынского и «совмещающей» элегией Пушкина, между аналитическим и синтетическим стилем в элегии. Баратынский как бы обдумывает свое душевное состояние перед читателем, Пушкин же свое душевное состояние перед ним проигрывает. Заметим, что у Пушкина чаще, чем у Баратынского, элегия начинается с суммарной формулировки всего ее содержания: «Война! Подъяты, наконец...», «Сокрылся он...» («Гроб юноши»), «Я пережил свои желанья...», «Умолкну скоро я...», «Прощай, письмо любви!..» и пр., а затем начинается склонение и спряжение этой темы по лицам и временам. В аналитической элегии Баратынского, где истинное содержание раскрывается только к концу, такое построение, как мы видели, встречается гораздо реже. Интересно, однако, что к числу этих редких исключений принадлежит заведомый шедевр Бара-

тынского — «Признание», начинающееся фразой «Притворной нежности не требуй от меня...» и затем развертывающее образцовый анализ этой исходной психологической ситуации; недаром Пушкин считал «Признание» совершенством и отказывался от соперничества с ним (письмо к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г.). Баратынский не включил «Признание» в свой сборник 1827 г.; может быть, кроме внелитературных соображений (строки «Подругу без любви, кто знает? изберу я...» могли быть обидны для молодой жены Баратынского), здесь сказалось ощущение, что по стилю оно выпадает из основного корпуса элегий с расчленяющей композицией.

Если контраст между элегиями Пушкина и Баратынского раскрывается лишь при внимательном анализе, то контраст между ними и элегиями третьего поэта, упомянутого Кюхельбекером, — Жуковского — очевиден с первого же взгляда.

Семь стихотворений, перечисленных Жуковским в «Общем оглавлении» 1849 г. под рубрикой «Элегии», — это две редакции «Сельского кладбища», «Вечер», «Славянка», «На смерть фельдмаршала Каменского», «На кончину... королевы Виртембергской» и «У гроба... императрицы Марии Федоровны» — три описательных стихотворения и три стихотворения «на смерть»; общим звеном этих двух рядов является «Сельское кладбище». Все стихотворения (кроме последнего) строфичны, все (кроме сокращенного автором «На смерть... Каменского») довольно длинны — в среднем вчетверо длиннее элегий Баратынского и Пушкина. Любопытно, что выделение элегий в самостоятельную жанровую рубрику у этого классика элегического жанра состоялось не сразу: в первых двух изданиях его «Стихотворений» и «Сельское кладбище», и «Вечер», и «Славянка» печатались в разделе «Смесь», а «На смерть... Каменского» — в разделе «Лирические стихотворения»; решительным толчком к выделению элегий в особый жанр послужило, стало быть, создание самого большого из этих стихотворений — «На кончину ... королевы Виртембергской» (1819).

Специфика тематики определяет здесь и специфику композиции. Для описательных стихотворений это — пейзаж и вызванные им размышления, сперва о прошлом (сельских тружеников в Греевом «Кладбище»; своем и друзей — в «Вечере»; царей и царства — в «Славянке»), потом о будущем (своем — в «Кладбище» и «Вечере») или вечном (указующий путь ангел в «Славянке»). Для стихотворений «на смерть» это — краткое упоминание о смерти героя («Еще великий прах...», «Ты улетел, небесный посетитель...», «Итак, твой гроб с мольбой объемлю...») и вызванные ею размышления (о ничтожестве земного величия в «...Каменском», о просветляющем страдании в «... королеве Виртембергской», о вечной жизни в памяти людской в «... императрице Марии Федоровне»), как правило почти уже не возвращающиеся к исходному пункту (исключение — последнее стихотворение) .

Напомним для примера построение «царицы русских элегий» — *«На кончину... королевы Виртембергской»*. В стихотворении 25 строф-октав: первая — вступительная, остальные отчетливо сгруппированы в 8 трехстрофий: «беда» (2—4), «расплох» (5—7), «мать» (8—10), «муж» (11—13), «ты и мы» (14—16), «страданье» (17—19), «просветленье» (20—22), «у врат» (23—25). Почти в каждом трехстрофии тема задается в первой строфе, а в двух других детализируется, оттеняется или развивается. В строфах 2—4 — детализация: «беда нас сторожит», но одних «в свой черед», а других «нежданная». В строфах 5—7 — то же: «внимая глас надежды... не слышим мы шагов беды»; обманываются юные, обманываются опытные. В строфах 8—10 — отступление и усиление: «мертвая для матери жива»; риторический вопрос «О, счастие...» и т. д.; мать над письмом умершей дочери. В строфах 11—13 — детализация с контрастом и сдвигом точки зрения: «супруг осиротелый»; супруга в прошлом, «спутник твой»; супруга в настоящем, «минутная царица, какою смерть ее нам отдала». В строфах 14—16 — то же: «расставанье»; «ты» («прости ж, наш цвет...»); «но мы...» Эта строфа — переломная, переводящая от конкретного к общему. В строфах 17—19 — оттенение и усиление: «несчастье нам учитель, а не враг»; «здесь радости — не наше обладанье»; «и сколь душа велика сим страданьем!». В строфах 20—22 — развитие: «матери печаль», в которой «великое вдохновение»; «глас... издалека» к ее душе; «вера», которой наполняется душа. В строфах 23—25 — детализация с контрастом, отклик на трехстрофие 14—16 («ты и мы»): когда во храме творится «жертвосовершенье» — умершая уже «небесному передана» — а «мы все стоим у таинственных врат»; концовка, литургическая цитата «с надеждою и с верой приступите», не завершает развития стихотворной мысли, а переводит ее из плана художественного в план религиозный и там продолжает увлекать читателя поэтической энергией. В первой половине стихотворения трехстрофия и строфы более отрывисты, во второй половине более связны (тема нового трехстрофия предвосхищается в конце предыдущего), предела эта связность достигает в анжамбмане, соединяющем строфы 23 и 24. На подробностях этой техники связности нет нужды останавливаться.

Подобные приемы развертывания таких размышлений, бесспорно, интересны для риторического анализа, но уже безотносительно к поэтике элегического жанра. Мысль Жуковского движется исключительно в области отвлеченных общечеловеческих законов бытия; ни напряженности выбора, как у Баратынского, ни игры воспоминанием и ожиданием, как у Пушкина, здесь нет. Спутать элегию Жуковского с элегиями этих двух поэтов невозможно. Когда Кюхельбекер упоминал их рядом, он имел в виду, несомненно, не столько «Сельское кладбище» и «На кончину... королевы Виртембергской», сколько «Минувших дней очарованье...» или «Отымает наши радости...»; но эти стихи Жуковский печатал не как «элегии», а как «романсы и песни».

Так обрисовываются три индивидуальных стиля трех крупнейших русских поэтов в самом массовом и безликом жанре их времени — в романтической элегии. Что дало возможность им сложиться? По-видимому, неоднородность самого жанра традиционной элегии. В эпоху классицизма это был жанр второстепенный, изолированный, питавшийся преимущественно подражаниями латинским образцам — Тибуллу и Проперцию. В эпоху предромантизма элегия неожиданно выдвинулась на ведущее место: из всех традиционных жанров этот более других давал возможность индивидуализму новой культуры заглянуть в душу человека и обрести наслаждение в анализе даже грусти. А выйдя на ведущее место, элегия стала притягивать к себе и другие жанры — дидактическую оду, лирическую песню, дружеское послание и т. д.: изоляции ее пришел конец. Различные сочетания этих жанровых взаимовлияний и открывали путь для формирования индивидуальных вариантов элегического стиля.

Ближе всего к классицистическим истокам элегии неожиданно оказывается Пушкин. Вспомним, что теория классицизма различала две тематические разновидности элегии: «треническую и еротическую», т. е. на смертную потерю и на любовное несчастье. Обе они естественным образом предполагали контрастное обыгрывание воспоминаний об утраченном счастье, а любовная элегия допускала и обыгрывание ожидания нового поворота судьбы к лучшему. И то и другое присутствует в элегиях Сумарокова и сумароковской школы. Пушкин ни разу не сказал доброго слова о Сумарокове, но именно эта традиция элегий о воспоминании и ожидании (пусть не прямо, а опосредованно) позволила ему разработать свою технику совмещения временных планов — вписывания прошлого в настоящее и будущего в прошлое. Что касается другого аспекта, совмещения планов «я» и «ты», то здесь вероятнее всего предположить влияние жанра послания с его обычным сопоставлением и противопоставлением: «что делаешь ты?... — а я то-то... — а ты то-то... — а я...»; послания подобного рода у молодого Пушкина весьма многочисленны.

Аналитическая элегия Баратынского, в центре которой проблема выбора между ложным и истинным путем, ложной и истинной мыслью, восходит к классицистическим истокам более косвенно. Русская элегия сумароковской школы разрабатывалась под сильнейшим влиянием основного сумароковского жанра — трагедии; обычно элегии XVIII в. кажутся не чем иным, как трагическими монологами, вырванными из контекста и представляющими собой попытку героя навести порядок в собственной терзаемой душе. В таком случае естественно возникала ассоциация и с другим, еще более характерным типом трагического монолога — с таким, в котором герой в критическом положении делает выбор и принимает решение. Именно здесь можно ви-

деть дальний образец элегического пафоса Баратынского. Дополнительными жанровыми влияниями здесь были, во-первых, воздействие аллегорической дидактики (наиболее откровенное в таких стихотворениях, как «Истина» или «Две доли») и, во-вторых, воздействие мадригала и эпиграммы (жанров, всегда близких Баратынскому) с их поворотом мысли в кульминации и отточенным парадоксом в концовке («истинном ходе») стихотворения.

Заметим попутно, что ассоциация с трагедией послужила основой для формирования и еще одной важной разновидности элегии — так сказать, «элегии в декорациях». Трагический монолог мог обрасти вступлением и заключением, со стороны описывающими ситуацию его произнесения. В простейшей форме примером этого может служить знакомая нам элегия «Падение листьев», переложенная Баратынским из Мильвуа; в более пространной форме элегии этого рода тяготели к историческим героям и ситуациям и давали такие образцы, как «Умирающий Тасс» Батюшкова, «Андрей Шенье» Пушкина и вся серия «дум» Рылеева. Эта разновидность элегии тесно смыкалась с балладой: по существу, по той же схеме построены у Жуковского и переведенная из Шиллера «Кассандра», и оригинальный «Ахилл». Здесь возможны и побочные влияния, во-первых, от античной героиды (обращение героини к отсутствующему герою) и, во-вторых, от оссианической поэзии, но это слишком далеко выходит за пределы нашей темы.

Наконец, что касается Жуковского, то здесь боковое жанровое влияние на его элегию не вызывает никаких сомнений: это влияние дидактической поэзии духовных медитаций, и в частности од «на смерть такого-то»: связь погребальных элегий Жуковского с одами Державина на смерть князя Мещерского или великой княжны Ольги Павловны не раз отмечалась исследователями, а описательные картины «Вечера» и отчасти «Славянки» восходят к державинской же описательно-дидактической «Евгению. Жизнь Званская». Основная работа Жуковского заключалась в том, чтобы переработать ораторский пафос своих предшественников в напевный стиль элегической меланхолии. Жуковский не создал тематику романтической элегии, но он создал ее интонацию, и это оказалось столь важно, что в глазах таких внимательных современников, как Кюхельбекер, элегии Жуковского, игравшие лишь сменой вопросительных, восклицательных и повествовательных интонаций (предмет исследования Б. М. Эйхенбаума), сближались и с элегиями Пушкина, игравшими сменой точек зрения «я — ты» и «прошлое — настоящее — будущее», и с элегиями Баратынского, игравшими сменой идейных концепций «ложный выбор — истинный выбор».

Это лишь подступ к анализу поэтики русской романтической элегии в ее взаимодействии с поэтикой смежных жанров и в разнообразии ее индивидуальных стилей. Аналогичное обследование риторической

техники развертывания темы в элегии XVIII в., в послании, в дидактической поэзии (и, конечно, не только русской, но и западноевропейской) обещает многое прояснить и этой картине живой жизни литературного процесса[2].

P. S. *Для полной картины строения русской элегии, конечно, необходимо столь же подробное описание элегий и других поэтов, в том числе второстепенных и третьестепенных (так В. М. Жирмунский в «Байроне и Пушкине» очертил русскую романтическую поэму именно опираясь на массовую продукцию 1820—1830-х годов). Тогда будет ясно, какие из описанных приемов были в русской поэзии определяющими и какие периферийными; тогда можно будет вернее наметить границы между элегией и смежными жанрами (например, теми же романсами и песнями Жуковского). Такого же обследования ждут и послания первой четверти XIX в. (с их «а я... а ты...»), и оды XVIII в. (подтвердится ли предполагаемая структурная разница между одами ломоносовской и сумароковской школы?) и т. д.*

[2] Единственный связный обзор истории русской элегии дан в книге Л. Г. Фризмана [Фризман 1973]. По элегии XVIII в., небезразличной для нашей темы, образцовой остается статья Г. А. Гуковского «Элегия в XVIII веке» [Гуковский 1927]. По Жуковскому обобщающей работой можно считать книгу И. М. Семенко [Семенко 1975]; по Баратынскому — книги Фризмана и Г. Хетсо [Фризман 1966; Хетсо 1973]. Из огромной литературе о Пушкине предлагаемому подходу ближе всего замечания в книге В. В. Виноградова [Виноградов 1941].

ИДИОСТИЛЬ МАЯКОВСКОГО

Попытка измерения

Писать об идиостиле Маяковского и легче, и труднее, чем об идиостиле любого другого поэта. Легче, потому что первопроходческая работа здесь уже сделана, а труднее, потому что теперь от исследователя можно требовать больше точности и подробности, чем на первых шагах. Мы попробуем, во-первых, не выборочно, а равномерно обследовать весь состав выразительных средств языка Маяковского; во-вторых, опираться при этом на подсчеты, показывающие их место в общей системе; в-третьих, обратить внимание на эволюцию этой системы от раннего к зрелому творчеству Маяковского.

Первопроходческая работа по нашему предмету была сделана классическим исследованием Г. О. Винокура «Маяковский — новатор языка» [Винокур 1943]. Ее разделы: «Слово и классы слов», «Слово внутри класса слов», «Слово в фразе», «Слово в выражении». Ее итоги — параграфы «Ораторско-диалогическая композиция» и «Фамильярный стиль» как два главные начала языка Маяковского — публичность и разговорность. К этому добавляется (из предыдущего раздела о слове в идиомах и метафорах) третье, невыделенное: материализация образов.

Замечательно, что эти три итоговые характеристики языка Маяковского в точности соответствуют трем аспектам речевого поведения, выделяемым классической риторикой: соответствию языка с предметом, с адресатом и с образом говорящего. Отношение Маяковского к предмету — это установка на вещественность, материальность, конкретность изображаемого мира («Нам надоели небесные сласти — хлебище дайте жрать ржаной! Нам надоели бумажные страсти — дайте жить с живой женой!»). Отношение к адресату — установка на прямой контакт, обращение, требующее отклика («Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен» — XII, 113[1]). Образ говорящего — человек безъязыкой улицы, простой, свойский и резкий, отсюда — установка на разговорно-фамильярный стиль, вульгарность, грубость: даже нежность для Маяковского слышнее в иронично-грубом слове, чем в предписанно-мягком («Скажем, почему грубые слова употребляются... Я очень люблю, когда поэт, закрыв глаза на все, что кругом творится, сладенько изливается, и вдруг взять его и носом как щенка ткнуть. Это просто поэтический прием». «Человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом погрубее» — XII, 431, 110).

[1] Все ссылки на произведения В. В. Маяковского даются по Полному собр. соч. в 13 томах [Маяковский 1955].

Но кроме того, и это главное, его говорящий — человек современности, объявляющий новые истины, для которых старый язык не приспособлен: отсюда — подчеркнутое старание сломать привычные традиционные формы языка («Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни». — I, 350. «Мы приказываем чтить права поэтов... на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» — «Пощечина общественному вкусу», XII, 245. «Слова у нас, до важного самого, в привычку входят, ветшают, как платье. Хочу сиять заставить заново величественнейшее слово — партия»). Поэтому вдобавок к образу мира, образу адресата и образу говорящего, можно сказать, что для Маяковского существен образ языка как такового. Когда его союзники, формалисты из Опояза и Московского лингвистического кружка, говорили, что героем всякой поэзии является язык, то применительно к Пушкину или Надсону это была метафора, но применительно к Маяковскому буквально точное выражение. Г. О. Винокур, сам вышедший из Московского лингвистического кружка, хорошо это понимал: оттого он и подчеркивал самим заглавием своей работы, что Маяковский был именно новатором языка, а не только новатором стиля.

Языковой образ говорящего в стихах Маяковского целиком строится как образ площадного митингового оратора. Маяковский сам декларировал это с навязчивой настойчивостью — от проповедника улицы, «крикогубого Заратустры» в первой его поэме до «агитатора, горлана, главаря» в последней. Маяковский и в реальном поведении старался вписываться в этот образ — отсюда его страсть к публичным выступлениям, свойский тон и зычный голос перед публикой, многократно описанные мемуаристами. Из этого образа могут быть выведены все черты поэтики Маяковского. Стих без метра, на одних ударениях, — потому что площадной крик только и напирает на ударения. Расшатанные рифмы — потому что за этим напором безударные слоги стушевываются и неточность их созвучий не слышна. Нарочито грубый язык — потому что на площадях иначе не говорят. Нововыдуманные слова, перекошенные склонения и спряжения, рваные фразы — как крушат старый мир, так взламывают и язык старого мира. Гиперболические, вещественно-зримые, плакатно-яркие образы — чтобы врезаться в сознание ошалелой толпы мгновенно и прочно. Все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми.

Задача нижеследующего разбора — показать, как с вещественностью мира, ощутимостью адресата и огрубленностью стиля в поэтике Маяковского соотносятся конкретные особенности языка: нестандартный отбор слов, нестандартное словоизменение, нестандартное словообразование, нестандартное словосочетание, нестандартное словоосмысление.

О нестандартной метрике и рифмовке Маяковского нам приходилось говорить в других местах [Гаспаров 1974, 1991].

Материалом были взяты: для раннего Маяковского — поэма «Облако в штанах» (1914—1915), все 450 стихов; для позднего Маяковского — поэма «Владимир Ильич Ленин» (1924), первые 450 стихов (кончая строкой «Кандалами раззвенится в кресле»). Стихом считался отрезок текста от рифмы до рифмы, а не графические «ступеньки», пронумерованные в академическом издании [Маяковский 1955]. Мы старались выявить все случаи каждой языковой аномалии в этих текстах и представить их в цифрах, абсолютных и относительных («столько-то случаев на 100 стихов», «в „Ленине" во столько-то раз чаще или реже, чем в „Облаке"»). Конечно, было много сомнительных случаев, из которых далеко не все удавалось подробно комментировать; вероятно, были и случаи, ускользнувшие от нашего внимания, но, хочется надеяться, в несущественных количествах.

1. Нестандартный отбор слов. Под этим имеется в виду обращение к словам и оборотам, стилистически отклоняющимся от нейтрального словарного фонда — прежде всего отклоняющимся в сторону низкого, грубого стиля, непривычного в поэзии. Функция этого отбора очевидна: именно его средствами создается образ автора — человека простого и свойского, вызывающе грубо пришедшего в поэзию из доселе чуждого ей мира, носителя языка улицы. Тема языка улицы, врывающегося в поэзию, поставлена в «Облаке в штанах» самим сюжетом (второй главы): «Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать... Улица муку молча перла... Улица присела и заорала: «идемте жрать!»... Во рту умерших слов разлагаются трупики, только два живут, жирея: „сволочь" и еще какое-то, кажется, „борщ"» — и далее апофеоз носителей этого языка, «студентов, проституток, подрядчиков»: «Мы сами творцы в горящем гимне...» и т. д.

Стилистическая классификация слов русского языка, как известно, еще несовершенна, словари расходятся в употреблении помет *разг.*, *фам.*, *прост.*, *вульг.* Мы проверяли наш отбор нестандартной лексики Маяковского главным образом по словарю Ушакова, как наиболее близкому ему по времени. Отбор был скорее неполным, чем избыточным: при желании его можно пополнить многими «разговорными» словами, которые обычно воспринимаются как нейтральные, но в общей стилистической атмосфере Маяковского могут ощущаться и как нестандартные. Но и при таком ограниченном отборе мы насчитываем в «Облаке» 56 нестандартных слов и оборотов (по 12, 5 на 100 строк), в «Ленине» 46 (по 10 на 100 строк). Сниженная лексика напоминает о себе в среднем на каждом десятом стихе: этого оказывается достаточно, чтобы произвести на современников то впечатление невероятной грубости, которым бравировал молодой Маяковский.

При этом сразу можно заметить, что между «Облаком» и «Лениным» есть разница: в «Ленине» количество нестандартных слов и оборотов чуть ниже, стиль нейтральнее. Еще виднее это, если различить среди них лексику вульгарную («просторечную», более грубую), разговорную (умеренно грубую) и, наоборот, высокую. Соотношение их в «Облаке» будет 23:20:13, в «Ленине» 16:29:1 (в процентах: 40:35:25 и 35:63:2). Мы видим: стилистика «Облака» строится на резком контрасте грубых вульгаризмов и высоких поэтизмов, в «Ленине» вульгаризмы стушевываются на господствующем фоне разговорного стиля, а поэтизмы почти исчезают. Соответственно и образ автора упрощается: в «Облаке» перед нами как бы высокая душа поэта, вынужденная объясняться с читателями на языке «сволочи» и «борща», в «Ленине» — собеседник, стоящий на равной ноге с читателем и поэтому о самых высоких предметах говорящий с фамильярной простотой. Этот сдвиг стилистики между «Облаком» и «Лениным» мы еще будем наблюдать не раз в самых различных формах.

К вульгаризмам в «Облаке» мы относим такие слова и обороты: *переть* («улица муку перла»), *орать*, *жрать*, *глотка*, *выхаркнуть*, *прохвосты*, *гулящие*, *кобылы* («дарить кобылам», т. е. бесчувственным женщинам), *девочки* (проститутки), *космы*, *ложить* («вы любовь на скрипки ложите»), *ржать* («хохочут и ржут»), *эй*, *вы!* (к небу), *этакой* (глыбе), *нагнали каких-то* (вместо «кого-то»), *этот*, *за тобою*, *крыластый*. В «Ленине»: *переть* («прет на нас непохожий»), *становить* («рабочей человечьей диктатурой»), *переплюнуть*, *сжевать* (съесть), *любовные лясы*, *чужой горлец*, *пузо*, *лысый чорт*, *вашинский*, *враз* (дважды), *годов за двести*. Особый вид вульгаризмов — нестандартное произношение обычных (и даже книжных) слов: *ставлю nihil* (произн. «нигиль» через твердое *г*, рифма — «книги»), *фантазия у Гете* (рифма «паркете»); ударения: «приводные *ре́мни*», «*красиве́е* видал и умней», «трико феодальное ему *тесно́*», «в человечьем *меси́ве*»; графикой подчеркнуто разговорное, неполносложное произношение: «уличные *тыщи*» (и рифмой «чищу» — «боюсь этих строчек тысячи»); когда графика подчеркивает обычное литературное произношение: «как вам не скушно», то это в русской традиции тоже понимается как знак вульгарности (ср. «што» вместо «что» у Фурманова и других реалистов 1920-х годов.).

К разговорным словам и оборотам в «Облаке» мы относим: *громадина*, *пятерня*, *здоровенный*, *крошечный*, *мотаешь* (головой), *трепались* (флаги), *натыканы* (булавки в глаза), *натащу тебе* (девочек); *вы не смеете* (вместо «не смейте»); *послушайте*, *господин Бог*; *давайте*, *знаете*, *устроимте*; *одни сплошные губы*, *у каждого порядочного праздника*, *в самом обыкновенном евангелии*, *абсолютно спокоен*, *невероятно себя нарядив*; *и те*, *что обидели* (вместо «даже те»); *и которая губы спокойно перелистывает* (вместо «и та, которая»); *а если у которого нету рук*, *пришел чтоб и бился лбом бы*. Сюда же хочется

отнести ироническую обмолвку: *на дереве изучения добра и зла* (вместо «на древе познания»). В «Ленине»: *лезть* («не зовут — мы и не лезем»; «лез не хуже, чем нынче лезут»), *шпилить*, *выколупить*, *тужиться*, *раем разделали*, *машина размахалась*, *инстинктивно хоронюсь*, *прочая чепуха*, *видимо-невидимо*; *в открытую встанем*, *рос во-всю*, *к врагу натурой*, *хватил лишку*, *с часами плохо*, *больше нашего*, *по всему поэтому*, *каждый всяк*; *похоже* (вместо «кажется»), *скажем* (вместо «например»), *так* (вместо «просто»: «со знаменами идут, и так»), *ничего* («был, ничего, деловой парнишка»), *просто* («просто его женская прислуга»), *у каких-нибудь годов на расстоянии*, *вот* («вот этой безграничной смерти», «крови вот этой красней»), *да где ж*, *да это ж*. Видно, что здесь ощущение разговорности создают не столько отдельные слова, сколько словосочетания и обороты. Можно отметить такую тонкость, как употребление предлога ***про*** вместо ***о***: «неужели про Ленина тоже», я буду писать и про то, и про это (с аллюзией на собственное заглавие «Про это» — заведомо ощутимое как разговорное на фоне нейтрального *«Об этом»).

К элементам высокой лексики в «Облаке» мы относим: *предтеча*, *уста*, *златоустый*, *стенать*, *петь* (вместо «писать стихи»), *грядет* (дважды: «грядет шестнадцатый год», «грядет генерал Галифе») и др.; в «Ленине» только однажды: «*разить* войною классовой». Здесь тоже один раз высокость выражается средствами фонетическими: *звЕзд* вместо звезд (рифма: съест). Бросается в глаза, что почти все эти примеры контрастно оттенены разговорным стилем: «легко разжал уста»; необычная форма: «златоустейший»; рядом с «петь» стоит «выпеть»; «всесильный божище»; «всемогущий, ты выдумал...»; «вездесущий, ты будешь в каждом шкапу». Из этого видно, что высокая лексика у Маяковского — выразительное средство не основное, а вспомогательное, осложняющее, но не отменяющее основной слой вульгарно-разговорной лексики и общий образ автора — глашатая «улицы».

2. Нестандартное словоизменение. Прием сравнительно редкий: 13 случаев в «Облаке» (3 раза на 100 стихов), 9 случаев в «Ленине» (2 раза на 100 стихов).

Более половины случаев — это употребление во множественном числе существительных, обычно множественного числа не имеющих. Некоторые случаи могут считаться дозволенными традицией. Во-первых, это антономасии — встречающиеся в языке употребления собственных имен в качестве нарицательных (во множественном числе — обычно с оттенком пренебрежительности): «плевать, что нет у *Гомеров* и *Овидиев* людей, как мы»; «а в рае опять поселим *Евочек*»; «*Тьерами* растерзанные» тени коммунаров. Во-вторых, это «поэтизмы», специфичные для модернистской словесности: «смешались облака и *дымы*» (ср. у Блока: «Ввысь изверженные дымы» и т. п.); «морями и *солнцами* омытого сразу»; «изумруды *безумий*»; «цветочек

под *росами*» (характерно, что оба последних случая — это «чужие слова», вложенные в уста оппонентов поэта). В двух случаях аномалия видна только из контекста: «бог *смертей* пришел и поманил» (при ожидаемом «бог смерти»); «у него от *работ* засалится манишка» (при ожидаемом «от работы»). Оба раза образ делается конкретнее: не общая для всех смерть, а личная смерть каждого, не неопределенная работа, а череда отдельных работ. Более резкие случаи, ощущаемые как специфичные для Маяковского, — только в «Облаке»: «несу <на шее> миллион огромных чистых *любовей*»; «из *любвей* и соловьев какое-то варево»; «поляжет женщиной, заерзает *мясами*». В последнем случае бросается в глаза резкий вульгаризм, в предпоследнем — разговорная пренебрежительность; в первом множественное число мотивировано скорее конкретностью образа, «любови» олицетворены «потноживотыми женщинами». Случайно ли с этим совпадает разница форм («любовей» напоминает о поэтизмах XVIII в. — род. п. ед. ч. «любови» и т. д.; «любвей» от этих ассоциаций свободно) — сказать трудно.

Остальные аномалии словоизменения — более разнородные.

Единственная деформация п а д е ж н о й ф о р м ы существительного — «а *в рае* опять поселим Евочек» (вместо ожидаемого «в раю») — по-видимому, работает на конкретность образа: «в раю» привычно воспринимается не только как обозначение места, но и как обозначение состояния блаженства, «в рае» — это только обозначение места. Деформация формы рода — один сомнительный случай: «муча перчатки *замш*» (может быть, оплошность орфографии: *замша* > **замшь* > *замш*? или метонимическая инверсия: мн. ч. *замши перчаток* > *перчатки замш*, как в метафорической инверсии: «на рублях колес землища двигалась», о которой ниже).

Деформация формы с т е п е н и с р а в н е н и я прилагательного встречается дважды — «марш в пустыни, огня *раскаленней*»; «я, *златоустейший*», — и, по-видимому, выполняет ту же функцию. Формы типа «раскаленней» встречались и у символистов, форма «златоустейший», предполагающая превращение относительного прилагательного в (более вещественное) качественное, более необычна и специфична для Маяковского.

Единственная деформация л и ч н о й/н е л и ч н о й ф о р м ы г л а г о л а — «живот *подведя*, плелась безработица», — тоже явно работает на конкретность образа-олицетворения (подсказывается ассоциация «подпоясав живот»). Три раза деформации подвергается п р и ч а с т и е: «*перееханную* поездом лапу»; «Колонный зал дрожит, насквозь *прохожен*» (как бы многократный вид от обычного однократного «пройден»); «чтоб во всем этом кофе, враз *вскипелом*». Здесь трудно сказать, чему служит этот прием, — разве что общей ощутимости языковой ткани. Два раза употреблены неупотребительные формы д е е п р и ч а с т и й: «заерзает мясами, *хотя* отдаться» (грубее, чем «же-

лая»; вероятно, сознательна омонимия с союзом «хотя»); «лишь наживая, *жря* и *спя*, капитализм разбух и обдряб».

Два периферийных случая спорны: то ли это аномальные словоформы, то ли это аномальное, разговорно-скомканное произношение нормальных словоформ: «*пригоршнью* звезд» (тв. п. от **пригоршнь* или деформация обычного: *пригоршнею*?); «дай им, *заплесневшим* в радости» (гаплология, вместо «заплесневевшим»?).

В целом нестандартные словоизменения у Маяковского примерно одинаково часто работают на образ мира (конкретность, вещественность — 5 несомненных случаев) и на образ автора (разговорность, грубость языка — 7—8 несомненных случаев, но при этом не менее 5 случаев противоположного, возвышающего рода, как «дымы» и «солнца»).

3. Нестандартное слообразование. Это — н е о л о г и з м ы или, точнее, окказионализмы, — одна из самых ярких примет языка Маяковского. Они значились на первом плане в программах футуристов, начиная с «Пощечины общественному вкусу»: «Мы приказываем чтить права поэтов... на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (слово-новшество)...» [XIII, 245]. Конечно, при этом словотворчество Маяковского, Хлебникова и Игоря Северянина развивалось в очень непохожих направлениях, но останавливаться на этом здесь нет возможности. Неологизмам Маяковского посвящена целая монография А. Гумецкой [Humesky 1964], но она ценна преимущественно перечнями и статистикой материала.

В «Облаке в штанах» мы насчитали 63 неологизма, в «Ленине» 43, т. е. соответственно 14 на 100 стихов и 9, 5 на 100 стихов. Сразу видно, что в «Ленине» Маяковский становится в полтора раза сдержаннее в употреблении неологизмов; это существенно для эволюции его идиостиля. Однако было бы грубым преувеличением считать, будто «в порядке исключения, поэма «Ленин» почти не содержит неологизмов» [Humesky 1964, 21]: один неологизм на каждые десять строк — это совсем не мало.

Неологизмов-существительных, неологизмов-прилагательных и неологизмов-глаголов (с причастиями и деепричастиями) в «Облаке» соответственно 18, 17 и 28, в «Ленине» — 13, 15 и 15. Это дает процентное соотношение 30:25:45 и 30:35:35 (при среднем для Маяковского 32:33:35 — по Гумецкой, с некоторыми поправками). От «Облака» к «Ленину» убывает количество глаголов и нарастает количество прилагательных: стиль становится статичнее, описательнее, бурный темперамент самовыражения уступает место рассчитанной технике агитвоздействия.

3а. Среди **неологизмов-существительных** с первого же взгляда выделяются две большие группы — в «Ленине» они в совокупности составляют половину всех неологизмов-существительных, в «Облаке» треть.

Это, во-первых, у в е л и ч и т е л ь н ы е и у м е н ь ш и т е л ь н ы е, часто в рассчитанном контрасте: «я думал, ты — всесильный *божище*, а ты недоучка, крохотный *божик*»; «Круппы и *Круппики*»; «кто сейчас оплакал бы мою *смертишку* в трауре вот этой бесконечной смерти»; «на рублях колес *землища* двигалась»; «покрывая детвориный *плачик*». Суффиксы такого рода очень продуктивны, поэтому некоторые слова, которые в ином контексте, может быть, и не ощущались бы как неологизмы, в «Облаке» явно приближаются к ним: «*кулачищ* замах», «обугленный *поцелуишко*», «звоночки *коночек*». К собственно уменьшительным приближаются суффиксы для обозначения детенышей — именно в этом смысле в «Облаке» противопоставляются «миллионы *огромных* чистых любовей и миллион миллионов *маленьких* грязных *любят*»; ср. «*маленький* смирный *любеночек*». К увеличительным, в свою очередь, приближается суффикс в слове *желтоглазина* (впрочем, поданном как «чужое слово» фабричной частушки). Художественная функция этих гиперболизирующих средств языка очевидна: они работают на образ мира Маяковского, оппозиция «большой — малый» — простейший способ подчеркнуть его вещественность.

Во-вторых же, это о т г л а г о л ь н ы е существительные с н у л е в ы м с у ф ф и к с о м: «грозящих бровей *морщь*»; «в плаче и *всхлипе*»; «на каждой капле слезовой *течи*»; «телеграф охрип от траурного *гуда*», «земля дрожит от *гуда*» (вместо: наморщиванье, всхлипыванье, теченье, гуденье). Художественная функция здесь та же: вместе с суффиксом *-енье* ликвидируется главный признак отглагольности, действие как бы превращается в предмет, вещественный мир становится еще вещественней. Один раз этот суффикс захватывает и отыменные существительные: «упираются небу в *склянь* горы, каторги и рудники»: здесь «склянь» явно означает нечто вроде *«стеклянность» (ср. ту же этимологизацию в наречии у Асеева: «все просквози и промой всклянь, утра синяя рань»; наоборот Пастернак употребляет это наречие в правильном значении «до краев»: «еще не всклянь темно»). Суффикс -*ение* в неологизмах Маяковского появляется единственный раз, и то ради семантической игры: «долго ходят, размозолев от *брожения*», — здесь в неологизме «брожение» совмещаются значения двух разных глаголов: «бродить» (расхаживать) и «кваситься, перекисать». Это уже рубеж тех «семантических неологизмов», родственных метафоре, о которых будет речь дальше.

Особую группу, характерную только для «Облака», составляют с у б с т а н т и в а ц и и прилагательных и наречий. Субстантивации прилагательных знакомы русской поэтической традиции («невыразимое» у Жуковского и т. п.), но здесь они применяются к более «земным» образам: «звон спрятать в *мягкое*, в *женское*»; «тучи и облачное *прочее* подняло на небе качку». Субстантивация наречий звучит гораздо непривычнее: «в светлое *весело* грязных кулачищ замах»; «закисшие в

блохастом *грязненьке*». Сюда же можно причислить субстантивацию местоимения: «и чувствую: «*я*» для меня мало»: здесь это «*я*» явно более вещественно, чем в философском языке. В позднейших стихах Маяковского такое словообразование исчезает; субстантивация: «в *перекоре* шествий» в «Ленине» образована уже по другой модели. «Опредмечивание» образа мира у Маяковского видно здесь особенно ярко.

Остальные типы неологизмов-существительных единичны. Обозначений лиц больше в «Ленине» (*пролетариатоводец*; «заступник и *расплатчик*»; «*подготовщиком* цареубийства»), чем в эгоцентрическом «Облаке» (*голгофник*). Остальные — это «венецианское *лазорье*»; «мушиное *сеево*»; «*жевотина* старых котлет». Изолированный случай — раздвоение названия: «у *Иванова* уже у *Вознесенска* каменные туши», — кроме обычного оживления состава слова, здесь возможен намек на фольклорный стиль: в следующей строке речь идет о частушках. Относительно слова *горлец* («тянется упитанная туша капитала ухватить чужой горлец») неясно, то ли это неологизм, то ли незарегистрированный вульгаризм (как «бабец»).

3б. Среди **неологизмов-прилагательных** в обеих поэмах самые заметные — п р и т я ж а т е л ь н ы е: в «Облаке» их больше четверти, в «Ленине» почти половина: «в хорах *архангелова* хорала» (по смыслу притяжательность здесь даже неуместна); «над тюремной *капиталовой* турой»; «*капиталовы* твердыни»; «*коммунизмовы* затоны»; «на капле *слезовой* течи»; «с шагом *саженьим*» (тоже неуместная притяжательность); «*небье* лицо»; «*слоновий* клык»; «с *флажьих* покрасневших век»; «*сатрапья* твердость»; «*детвориный* плачик»; «губы *вещины*». Вместо «человеческий» Маяковский настойчиво пишет: *человечий* («в человечьем месиве»; «настоящий, мудрый, человечий ленинский огромный лоб»): это не неологизм, но тоже создает иллюзию притяжательности. Предметность мира от этого как бы оживает.

Другая заметная группа неологизмов-прилагательных (около трети их количества) — с л о ж н о с о с т а в н ы е: от сочетаний существительных с числительными («*стоглазое* зарево»; «класс *миллионоглавый*»; «Ильич *семнадцатигодовый*»), с прилагательными («*потноживотые* женщины»), с существительными («слова проклятья *громоустого*»; «*крикогубый* Заратустра»; «*задолицая* полиция»; «заступник *солнцелицый*», — первые два эпитета метонимичны, последние два метафоричны). Чтобы этот легкий прием стал ощутимее, деформируется соединительный шов: «в *четыреэтажных* зобах»; «в *сорокгодовой* таске» (оба случая — в «Облаке»). Ни на образ мира, ни на образ автора этот тип, кажется, не работает: только на образ языка.

Далее следует ряд прилагательных с суффиксом *-аст-*: *кудластый* (бог); «этот, за тобою, *крыластый*»; «*крыластые* прохвосты»; «худой и *горбастый*... рабочий класс»; «в *блохастом* грязненьке». Види-

мо, этот суффикс указывает на более сильную степень качества, чем *-ат-*, и тем самым способствует уже отмеченной гиперболизации образа мира Маяковского. Тому же служат уменьшительные: «идите, *голодненькие, потненькие, покорненькие*» (ср. в наречии: «солнце *нежненько* треплет по щечке») — если только их можно считать неологизмами. Остальные суффиксы единичны: «пол *ампиристый*», «потолок *рококовый*»; «улица *безъязыкая*»; «стекло *окошечное*». Они, видимо, работают только на образ разламываемого языка.

Изолированный случай — раздвоение прилагательного: «этого не объяснишь *церковными славянскими* крюками» — очевидным образом оживляет первоначальное значение обоих составляющих, превращает нейтральное «лингвистическое» содержание слова в одиозные «религиозное» и «националистическое».

3в. Среди **неологизмов-глаголов** четко различаются две группы: приставочные образования, в подавляющем большинстве отглагольные, и бесприставочные, от других частей речи.

Доля приставочных образований, более легких, со временем убывает: в «Облаке» они составляют более 75%, в «Ленине» только 60%. Круг предпочитаемых приставок тоже меняется: в «Облаке» это ***вы-***, ***из-***, ***об-***, в «Ленине» это ***раз-***. Характерны для «Облака»: *выстонать, выпеть, выплясать, вымолиться, вылюбить* («любовница, которую вылюбил Ротшильд»); *изъиздеваться* (!), *изодраться, изругаться, исслезить, исцвести* («губ неисцветшую прелесть»), *испешеходить, изъя́звить*; *обрыдать, окапать, оплясать, обжиреть, обсмеять, огро́мить*. Нехарактерны: *наслезнить, перехихикиваться, размозолеть, свыться*. Характерны для «Ленина»: *развихрить, размозолить, рассиять, раззвенеться, рассинеться*. Нехарактерны: *вступнеть, вымычать, довидеться, обдрябнуть*. Даже по этому списку видно, что семантика новообразованных глаголов в «Облаке» и «Ленине» различна: в «Облаке» это доведение действия до предела (***вы-***, ***из-***) и охват со всех сторон (***об-***), в «Ленине» — распространение действия во все стороны (***рас-***). В «Облаке» глаголы-неологизмы динамичнее и напряженнее, в «Ленине» спокойнее и увереннее. Гиперболизация действий так же характерна для мира Маяковского, как и гиперболизация предметов; в «Облаке» перед нами один оттенок этой гиперболизации, в «Ленине» другой.

Из этих 31 приставочных глаголов 6 образованы не от глагола, а от существительного, и один от прилагательного. От существительных: «ленинские лозунги *развихрь*»; «грудь *испешеходили*»; «мир *огро́мив* мощью голоса» (от «гром», не от «громить»!); «долго ходят, *размозолев* от брожения», «каждый труд *размозоливая* лично» (от «мозоль», не от скованного фразеологией глагола «мозолить глаза»!); «золото и грязь *изъя́звили* проказу» («распространили покрывающую язвами проказу»: от «язва», а не от метафорического «язвить»). От прилагательного: «глаза

наслезненные бочками выкачу» (от «слезный», не от «слеза»: ср. от «слеза» — «окровавив *исслезенные* веки»). Интересное плеонастическое отглагольное образование мы имеем в словах: «земли с еще большей болью *не довиделось* видеть мне» — здесь скрещиваются пассивный оборот «не довелось видеть» и активный «видел — не довиделся».

Явный стилистический оттенок имеет употребление приставочной формы ***об-*** вместо ***о-***: «*обсмеянный*, как анекдот»; «*обжиревшей*, как любовница»; «капитализм разбух и *обдряб*». С приставкой ***о-*** эти глаголы не были бы неологизмами. Форма ***об-*** привносит в них оттенок грубости (ср. соотношение: надсмехаться — насмехаться) и этим работает на создание образа автора. Противоположный стилистический оттенок, возвышенность — только один раз, иронически о торжествующем капитализме: «*вступчнел*, как библейская корова или вол».

Б е с п р и с т а в о ч н ы е глаголы-неологизмы преимущественно образованы от существительных: «небо *иудит*»; «каждое слово... *именинит* тело»; «ночь по комнате *тинится*»; «мысли... *морщинят* кожей»; «город... *глыбил* пуза касс»; «капитал... рос и креп, штыками *иглясь*». Они, понятным образом, работают на предметность образа мира: достаточно сравнить: «мысли морщинят кожей» и «мысли морщат кожу». От прилагательных образованы: гнев «*густится* в тучи»; «*милел* людскою лаской»; то ли от прилагательного, то ли от существительного — «дождинки... гримасу *громадили*». От глагола, посредством возвратной частицы ***-ся***: «*зашвырнувшись* в трактирные углы». От причастия-прилагательного «новорожденный» любопытным образом реконструируется глагол: «каждое слово душу *новородит*» (а само это причастие-прилагательное разрубается на составные части: «и *новым рожденным* дай обрасти» сединой). Наконец, от звукоподражания образован глагол: « (железом клацая и) *лацкая*»: слово «клацать» нам встречалось в русской литературе, но «лацкать», по-видимому, уникум.

4. Нестандартное словосочетание. 4а. Это преимущественно (в «Ленине» — исключительно) случаи приглагольного **управления**. В «Облаке» таких случаев можно насчитать 29, в «Ленине» — 27: частота одинаковая, около 6 на 100 стихов. Это нечто вроде синтаксических неологизмов, аккомпанирующих лексическим.

С первого же взгляда обращают на себя внимание две особенности. Во-первых, около половины нестандартных словосочетаний — это беспредложные обороты вместо предложных, микроэллипсы, телеграфная экономия слов; в «Облаке» и в «Ленине» эта тенденция одинакова. Во-вторых, падежи, с которыми преимущественно экспериментирует Маяковский, — это дательный, падеж цели, и творительный, падеж средства; сосредоточенность на них усиливается от «Облака» (ок. 45% всех случаев) к «Ленину» (ок. 75% всех случаев).

Вот примеры беспредложных оборотов вместо предложных. При родительном падеже: «инстинктивно хоронюсь трамвайной *сети*» (вместо «хоронюсь от»: здесь глагол «хоронюсь» явно подменяет беспредложный глагол «сторонюсь» — с такими подменами мы еще встретимся). При дательном: «*трясущимся людям* в квартирное тихо» зарево рвется (вместо «к трясущимся»); «надо кастетом кроиться *миру* в черепе» (вместо «у мира»); «*вам* я душу вытащу, растопчу... и дам как знамя» (вместо «для вас»; от пропуска предлога возникает двусмысленность — «вашу душу»); «и *краске* и *песне* душа глуха» (вместо «к краске»). При творительном: «*криком* издерется рот» (вместо «от крика»); «(нервы) мечутся отчаянной *чечеткой*» (вместо «в чечетке»); «которые *влюбленностью* мокли» (вместо «от влюбленности»); «дождь, *лужами* сжатый жулик» (вместо «в лужах»); «рассияют *головою* венчик» (вместо «вокруг головы»); «ленинизм идет вширь *учениками* Ильичевой выверки» (вместо «в лице учеников»). В контексте таких случаев ощутимыми становятся и более обычные в языке беспредложные обороты: «пролетариат — неуклюже и узко *тому*, кому коммунизм — западня» (вместо «для того»); «пощелкал *счетами*» (вместо «на счетах»); «трудящихся мира подымем *восстанием*» (вместо «на восстание»); «будет вождь такой, что *мелочами* с нами» (вместо «в мелочах»). В «Облаке» этих случаев мало, в «Ленине» больше: стиль становится более сглаженным.

Общая функция этого приема очевидна: он работает на образ языка, создает впечатление лаконичной сжатости, отвечающей новым темпам нового времени. Но это не самоцель: наряду с устранением предлогов мы находим, хотя и в меньших количествах, случаи, когда один предлог лишь заменяется другим, более обычный менее обычным, и даже когда ожидаемый беспредложный оборот заменяется предложным. Это оттого, что система нестандартных словосочетаний работает также и на образ мира — его пространственности, вещественности, одушевленности.

Пространственность мира подчеркивается преимущественно винительными и предложными падежами. Пространственным становится время: «о том, что горю, *в столетия* выстони» (вместо «скажи столетиям»); «от которых *в столетия* слеза лилась» (вместо «в течение столетий»); «голос похабно ухает *от часа к часу*» (вместо «час за часом»). Пространственность привносится в обозначения действий: «опять выйду в *игры*» (вместо «пойду играть», ср. «уйду, погружусь в игру» — только в ед. ч.): «мы сами творцы в *горящем гимне*» (вместо «горящего гимна»). Когда же речь идет о реальном пространстве, то универсальный пространственный предлог *в* вытесняет все остальные: «*в улицах* люди жир продырявят», «*в заводе* каждом стоя стоймя» (вместо «на улицах», «на заводе»); «скользящего *в* небесном *паркете*» (вместо «по паркету»). По-видимому, пространственность присутствует и в двух трудных для интерпретации оборотах: «рассияют

головою венчик» («вокруг головы», «по голове», «на месте головы») и: «я себя *под Лениным* чищу» (смысл: «под Ленина», «наподобие Ленина», но трудно отделаться от представления «под изображением Ленина», как «под иконой»). В «Облаке» пространственность подчеркивается таким способом вдвое чаще, чем в «Ленине»: видимо, лирическая тема «Облака» больше нуждалась в такой космизации, чем и без того мировой масштаб эпического «Ленина».

Вещественность, предметность мира подчеркивается преимущественно творительным падежом — особенно в «Облаке». Это видно из уже цитированных примеров: «криком издерется рот»; «мечутся отчаянной чечеткой»; «влюбленностью мокли»; «лужами сжатый жулик». И «крик», и «чечетка», и «влюбленность» превращаются здесь из действий в орудия действий; ср.: «отстояли *винтовками*... селеньице» (вместо «вооруженной борьбой», метонимически); тени коммунаров «вопят *парижскою стеною*» (вместо «вид расстрельной стены напоминает вопль», метафорически); «звезды обезглавили *бойней*» (вместо «в результате бойни»; соединено зевгмой с более естественным: «небо окровавили бойней»). В творительный падеж сгущаются глагольные обороты: «птица побирается *песней*» (вместо «распевая песню»); «*пытками* ушедших переплюнуть тужится» (вместо «подвергаясь пыткам»); «небо иудит *пригоршнью* обрызганных предательством звезд» («предает за монеты-звезды»); ср. в родительном падеже: «сколько гроз гудит от нарастаний» (вместо «нарастая»). Кажется, что слово в творительном падеже представлялось Маяковскому выпуклее, чем в именительном или винительном: «не зря чтоб *кровью* литься» (ср. «проливать кровь»); «нам ли растекаться *слезной лужею*» (ср. «проливать слезы»); «Россия рассинелась *речками*» (ср. «по России синеют речки»). Из других падежей лишь однажды, но очень ярко в этой функции выступает винительный с предлогом: «вашу мысль буду дразнить *об* окровавленный сердца *лоскут*» (вместо «лоскутом»).

Одушевленность мира подчеркивается прежде всего дательным падежом. Так одушевляются «небеса» в оборотах: «мы прорвемся *небесам* в распахнутую синь»; «упираются *небу* в склянь» (вместо «в синь небес», «в склянь неба»); усиливается одушевленность «дождя» в обороте: «уткнувшись *дождю* лицом в его лицо рябое» (вместо «в лицо дождя»); ср. уже цитированное: «кроиться *миру* в черепе». То же с родительным падежом: «*у* каких-нибудь *годов* на расстоянии» (вместо «на расстоянии годов»); «чтоб флаги трепались, как *у* каждого порядочного *праздника*» (вместо «как во время...»). Когда адресат действия и так заведомо одушевлен, Маяковский все-таки предпочитает оборот с дательным падежом всем иным: «*вам* я душу вытащу» (вместо «для вас»); «он *к врагу* вставал железа тверже» (вместо «против врага»).

4б. Наконец, те несколько случаев нестандартных словосочетаний в «Облаке», которые не относятся к падежному управлению, тоже эл-

липтичны, тоже пропуском служебного слова демонстрируют сжатость языка. Это три инфинитивных оборота: «поцелуишко *броситься* вырос» (вместо «чтобы броситься»); «высунут глазки *перехихикиваться*» (вместо «чтобы перехихикиваться»); «страх *схватиться* за небо высил руки „Лузитании“» (вместо «высил, чтобы схватиться»); ср. в «Ленине»: «класс напрягает глаз — себя *понять*». Это: «как *в гибель* дредноута... бросаются в... люк» (вместо «во время гибели»: «гибель дредноута» оказывается чем-то вроде названия картины). И, наконец, ради краткости Маяковский допускает даже неожиданный у него возвышенный архаизм: «чтоб стали дети, *должные* подрасти» (вместо «которые должны подрасти»). Все эти обороты заметно трудны для понимания (инверсия в «страх схватиться», омонимия предлога «в гибель — в люк»); видимо, именно поэтому в «Ленине» Маяковский от них отказывается.

4в. К нестандартным словосочетаниям могут быть отнесены и **эллипсы** более обычного типа — пропуски знаменательных слов, восстанавливаемые из контекста. Они, конечно, тоже работают на образ модернизованного, ускоренного языка, а отчасти — также и на образ автора, скомканностью речи демонстрируя его торопливую эмоциональность. К последнему случаю можно отнести опущение полувспомогательных слов в «Облаке»: «сделал <так>, что у каждого есть голова»; «выдумал, чтоб <можно> было без мук целовать»; и в «Ленине»: «даже <если> не позвать, <а> раскрыть бы только рот, <то> кто из вас не шагнет вперед?» (с анаколуфом вместо «не шагнул бы»).

Эллипсов обычного типа мы насчитали в «Облаке» 14, в «Ленине» — 19, т. е. 3—4 раза на 100 стихов. Вместе с эллиптическими беспредложными конструкциями, о которых шла речь выше, они дают частоту 7 раз на 100 стихов: сжатый стиль напоминает о себе читателю приблизительно на каждой пятнадцатой строке.

Какие части речи пропускаются в эллипсах, — по этому признаку «Облако» и «Ленин» различаются очень резко. В «Ленине» две трети пропусков приходится на глаголы; как кажется, это совпадает с тенденциями обычной речи и поэтому ощущается не резко. Примеры: «над кострами <стоят> обмороженные с ночи»; «сквозь мильоны глаз <висят> лишь сосульки слез»; «но не мелочь <поставлена> целью в конце»; «пролетариат — <звучит> неуклюже и узко»; «люди, и те <отданы> ей»; «неужели про Ленина <скажут> тоже: „вождь милостью божьей“»; ср. в «Облаке»: «а за поэтами <стремятся> уличные тысячи»; «обгорелые фигурки <тянутся> из черепа, как дети из горящего здания»; «душу растопчу, чтоб <стала> большая». Зато пропуски существительных в «Ленине» часто очень ощутимы: «художник — не один! — по стенам поерзал <кистью>»; «стенки — <в стиле> Людовика XIV, Каторза»; «становил <пешек> рабочей человечьей диктатурой над капиталовой турой». В «Облаке» пропуски существительных ме-

нее заметны и легче восстанавливаются из контекста, зато более многочисленны: «откуда большая <любовь> у тела такого? »; «<ребра> рухнули»; «как двумя такими <словами> выпеть...? »; «<ночь> пришла. Пирует Мамаем». Столь же многочисленны в «Облаке» и пропуски местоимений: «и то, что <я> бронзовый, и то, что сердце <у меня> холодной железкою»; «лез за кем-то вгрызаться в бока <кому-то>»; «кровью сердца дорогу радую — <она> липнет цветами у пыли кителя», и др.; в «Ленине», пожалуй, только «он вместе <с нами> учит в кузничной пасти». Самый сложный из эллипсов — метонимизированный: «грудь испешеходили. Чахотки площе» (т. е. «грудь стала площе, чем становится от чахотки»).

Если эллипсов в «Облаке» и «Ленине» приблизительно поровну, то приемов противоположного рода, п л е о н а з м о в, в «Облаке» ощутимо меньше, а в «Ленине» больше. В «Облаке» можно отметить лишь два бесспорных случая: «*сегодняшнего дня* крикогубый Заратустра» (вместо «сегодняшний»: газетная калька с der heutige Tag) и «*запутавшись в* облачных *путах*». В «Ленине» — не менее шести: «надо *писать* и *описывать* заново»; «Марксу *виделось видение* Кремля»; «*назревали, зрели* дни, как дыни»; «в заводе каждом *стоя стоймя*»; «ленинизм идет все *далее и более*»; «глазами видел *каждый всяк*» (вульгаризм?); ср. лишние «бы» в фразах: «*я бы* стал *бы* в перекоре шествий»; «*я бы* жизнь свою за одно *б* его дыханье отдал»; ср. этимологики: «этот самый *человечный человек*»; «*пеньте пену*, бумаги белей»; «машину он *задумал* и *выдумал*». Известно, что в развитии языка сосуществуют противоположные тенденции — эллиптическая и плеонастическая; первая в эпоху Маяковского больше заметна в письменной речи («телеграфный стиль», газетная хроника, дорогая Лефу), вторая в устной (разговорная речь, речи на собраниях). Маяковский последовательно старался опирать свою художественную речь на первую тенденцию; но, по-видимому, чем ближе он подходил к советской действительности, тем больше поддавался второй, амплифицирующей тенденции.

4г. Наконец, к числу нестандартных словосочетаний следует отнести **инверсии.** В «Облаке» можно насчитать 10 ощутимых случаев, в «Ленине» только 4, причем все — в начальной, лирической части; с переходом к повествованию надобность в них отпадает. Функция их все та же — способствовать напряженности, ощутимости образа языка. Большинство инверсий расположены в рифмующей части строки и имеют конкретной целью вынести в рифму малоупотребительное в ней слово: «сядешь, чтобы *солнца близ*»; «я тревожусь, *не закрыли чтоб*». Особенно это заметно, когда инверсируются частицы: «*изящно* пляшу *ли*»; «пришел чтоб и *бился* лбом *бы*» (вместо «изящно ли пляшу», «и бился бы лбом»); ср. «видите — *спокоен как*? » Там, где рифма не участвует, инверсия обычно мотивируется разговорным синтаксисом — вынесе-

нием наиболее важного слова на первое место: «он как вы и я, совсем такой же»; «подходящее <слово> откуда взять?»; «о том, что горю, в столетия выстони»; «я — где боль, везде». Инверсии в рифме традиционны в русском поэтическом языке (особенно между определяемыми и определениями), поэтому ощутимость некоторых инверсий ослаблена: «об окровавленный *сердца лоскут*» (вместо «лоскут сердца»); «у *пыли кителя*» (вместо «у кителя пыли»). Самый ощутимый случай инверсии (осложненной плеоназмом): «дай им, заплесневшим в радости, скорой *смерти времени*» (вместо «дай им скорую смерть») — здесь инверсия явно делает текст трудным для понимания, поздний Маяковский таких случаев избегает.

5. **Нестандартное словоосмысление.** В основном это — метафоры, метонимии и другие, более редкие тропы. Но прежде чем говорить о них, следует сказать еще об одном менее частом, но не менее важном приеме.

5а. **Малые семантические сдвиги.** Они отличаются от метафор и метонимий тем, что последние ощущаются как окказионализмы, вводимые в текст по конкретному случаю и не притязающие на то, чтобы войти в язык, — малые же семантические сдвиги представляют собой как бы дополнительные оттенки основных словарных значений слова, менее заметные и поэтому в принципе способные войти в язык. Иногда в них можно найти зачатки метафоры и метонимии, иногда это трудно.

Примеры существительных: «чинная чиновница *ангельской лиги*» («лига» в значении «ангельский сонм», «ангельский чин», все слова означают одно и то же, «совокупность лиц», но стилистические и словосочетательные значения их различны); «потертые в сорокгодовой *таске*» (слово «таска» образовано не от «таскать», как обычно, — «задать таску», а от «таскаться»); капитал «объявляет покоренной силу *деревенщины*» (вместо «деревни»); «клонились... над *решением* немыслимых утопий» (метонимическая подмена слова: вместо «над созданием утопий» или «над утопическим решением задач»); «встану бок о *бо́к*» (под ударением, рифма — «бог»: реанимация существительного из наречия).

Примеры прилагательных: «*цветочная* Ницца» (как «цветочная клумба»); «растекаться *слезной* лужею» (не «вызывающей слезы», а «состоящей из слез»); «к товарищу милел *людскою* лаской» (обычно — «человеческой», в значении «живой, доброй», ср. «не по-людски»); «будет с этих нар *рабочий сын*» («рабочий, сын рабочих»); «нервы, большие, маленькие, *многие*» (не в обычном значении «многие из...», а в абсолютном — «много»).

Примеры глаголов: «любовь на скрипки *ложите*» («перекладываете», как мелодию); «вся земля *поляжет* женщиной» (вместо «ляжет»:

может быть, метонимия вместо «население всей земли»?); «лопались люди, *проевшись* насквозь» (обычное значение — «протратившись на еду»); «*не вздымая* глаз свой» (вместо «не подымая», с дополнительным значением «с трудом, как гирю»); «венком его *величь*» («возвеличивай, величай»; ср. «величит душа моя Господа»); сюда же можно отнести зевгму: «*хватил* вина и горя лишку»; и уже упоминавшиеся: «*хоронюсь* трамвайной сети» (вместо «сторонюсь») и «золото и грязь *изъя́звили* проказу».

В «Ленине» семантически сдвинутых существительных, прилагательных и глаголов примерно поровну, в темпераментном «Облаке» глаголов немного больше, чем в «Ленине», — тенденция, уже отмечавшаяся. Всего мы насчитали по 11 малых семантических сдвигов в каждой поэме, т. е. около 2,5 на 100 строк.

5б. **Метафоры.** Это основное средство всей поэтики Маяковского, сразу замеченное критикой. В «Облаке» мы насчитали 159 метафор (35 на 100 строк, т. е. по 1 на 3 строки); в «Ленине» — 125 метафор (28 на 100 строк, т. е. по 1 на 4 строки): виден некоторый спад метафоричности, но не очень большой.

Ничем иным, как раскрытой, двучленной метафорой являются также сравнения. В «Облаке» мы насчитали 52 сравнения (12 на 100 строк), в «Ленине» — 31 сравнение (6 на 100 строк): здесь спад гораздо заметнее — вдвое. Этот спад прокомментирован самим Маяковским в «Как делать стихи»: «Один из примитивных способов делания образа — это сравнение. Первые мои вещи, например «Облако в штанах», были целиком построены на сравнениях — все «как, как и как». Не эта ли примитивность заставляет поздних ценителей считать «Облако» моим «кульминационным» стихом? В позднейших вещах... конечно, эта примитивность выведена» [XII, 108].

Если взять метафоры и сравнения вместе — как формы единого тропа переосмысления через сходство — то в «Облаке» их будет 211 (50 на 100 строк, т. е. по 1 на 2 строки) а в «Ленине» 156 (35 на 100 строк, т. е. по 1 на 3 строки). Сосредоточенность Маяковского на его главном художественном приеме ослабевает, «примитивность выведена», стиль становится разнообразнее.

Соотношение метафор-существительных, метафор-прилагательных и метафор-глаголов в «Облаке» — 4:2:4, в «Ленине» — 6:1:3. Мы видим знакомую картину: существительных становится больше, стиль делается статичнее, крик застывает в плакат.

Функция метафор в идиостиле Маяковского очевидна: они работают на образ мира, делают его нагляднее, вещественнее и ощутимее. Все они конкретны, все стремятся приблизить образ к читателю.

Особенно это видно там, где Маяковский намеренно оживляет стершуюся метафору. Таковы его знаменитые картины в «Облаке»: *пляшу-*

щие нервы (из разговорного «расходились нервы») и *пожар сердца* (из разговорного «сердце горит»). Другие примеры из «Облака»: «люди нюхают — *запахло жареным*» (от фразеологизма со значением «можно иметь выгоду»); «на *размягченном мозгу*, как... на кушетке» (от медицинского термина); «в душе *ни одного седого волоса*» («молодая душа»); «кто-то *из меня вырывается* упрямо» («я выхожу из себя»); «глаза наслезненные *бочками выкачу*» («выкатить глаза»); «полночь, *с ножом* мечась, догнала, *зарезала*» («без ножа зарезать»); «крик *торчком стоял из глотки*» («застрял в горле»); «*душу вытащу*, растопчу, чтоб большая» («раскрыть душу»); «попробованный всеми, *пресный*» (пресный = «привычный, скучный»); «*раздобревшие глаза*» («добрые глаза» и «толстое лицо»).

В «Ленине» такие материализации метафор исчезают почти совершенно: можно указать лишь слова негра о «черных днях»: «чтоб чернее были, чем я во сне». Вместо этого остается лишь освежение фразеологизмов, по существу не меняющее образа: «за него дрожу, как за *зеницу глаза*»; «любим свою *толочь воду* в своей ступке»; «*далеко давным*, годов за двести»; «мы уже не *тише вод, травинок ниже*»; «*станет Гоголем*, а ты венком его величь»; «*золотого*, до быка доросшего *тельца*». Это тоже черта нарастающей сдержанности в использовании метафор.

Классификация и систематизация разновидностей метафор, как известно, очень трудна. Для общей поэтики важнее всего была бы классификация семантическая по tertia comparationum, с приложением тезаурусов образов сравниваемых и образов, привлекаемых для сравнений. Но это — не столько уровень языка, сколько уровень образов и мотивов. Для лингвистической поэтики предпочтительны другие подходы.

Мы взяли за основу классификацию, предложенную Ю. И. Левиным, с уточнениями, внесенными В. П. Полухиной [Левин 1965, 1969; Полухина 1986]. Эта классификация разделяет метафоры на четыре категории по степени выраженности сходства между субстратным и метафорическим образом. Различаются: 1) метафоры о т о ж д е с т в л е н и я: субстратный образ равноправен с метафорическим: *люди — лодки*; *язык — парламент*; *дело — корректура выкладкам ума*; 2) метафоры с р а в н е н и я: субстратный образ вспомогателен при метафорическом: *призрак коммунизма*; *сосульки слез*; *заступник солнцелицый*; *облачный кисель*; 3) метафоры з а м е щ е н и я: субстратный образ опущен и лишь подразумевается при метафорическом: *голос первого паровика* (подразумевается: «гудок»); *трико феодальное ему* (капитализму) *тесно* (подразумевается: «общественные отношения»); *рукой дописывая восковой* (подразумевается: «бледной»); *плыть в революцию дальше* (подразумевается: «делать революцию»); 4) метафоры п р и п и с ы в а н и я: метафорический образ опущен и лишь подразумевается при субстратном — выступают только отдельные его черты,

приписываемые субстратному образу: «*время родило* брата Карла» (подразумевается: «как какое-то живое существо»); «*голосует сердце*» (подразумевается: «как при принятии решения»); *глазки, потертые в таске* (подразумевается: «как кто-то или что-то затасканное, усталое, изношенное, обессиленное»). Границу между этими категориями не всегда легко провести — особенно между «замещением» и «приписыванием». Легко видеть, что только существительные могут быть метафорами любого рода, прилагательные же и глаголы обычно бывают метафорами замещения и приписывания.

Соотношение метафор отождествления, сравнения, замещения и приписывания (округленно) для 159 метафор «Облака» будет 5:10:30:55; для 115 метафор «Ленина» — 10:20:45:25. Разница очевидна: в «Облаке» вдвое повышен процент самых сложных и зыбких метафор — приписываний; в «Ленине» вдвое повышен процент самых простых и недвусмысленных метафор — отождествлений и сравнений. Для «Облака» характерны такие «приписывания» образу невозможных свойств и действий: *в душе ни одного седого волоса*; *маленькие грязные любята*; *эй, вы! Небо! снимите шляпу*; *город дорогу мраком запер*; *раздобревшие глаза*, *отяжелевший глаз*; *секунда бенгальская, громкая*; *темно* и понуро *возьму сердце*; *канделябры хохочут и ржут*; *дождь обрыдал тротуары*; *застрявшие поперек горла такси и пролетки*; *улица выхаркнула давку на площадь*; *в глаза натыканы булавки шляп*. Для «Ленина» характерны такие прямые «отождествления», как: *люди — лодки*; «*этика, эстетика* и прочая чепуха — просто его <капитализма> *женская прислуга*»; *каждое село — могила братская*; «*капитализм* в молодые года был ничего, *деловой парнишка*»; такие разъясненные «сравнения», как: *бороду зеленую водорослей*; *потоки явлений*; *крови топи*; *вспышки восстаний*; *молнии ильичевых книжек*; *седин портретных рама*; *задолицая полиция*; *заступник солнцелицый*. Разница между парадоксальными метафорами «Облака» и сдержанными, упрощенными метафорами «Ленина» ощутима даже невооруженным слухом. Это еще один аспект эволюции идиостиля Маяковского от сложности к простоте.

Можно посмотреть и детальнее. Самый распространенный вид метафор-приписываний — это олицетворения, приписывание неодушевленному объекту признаков одушевленного объекта: простейший способ «оживить» (в прямом и переносном смысле) образ мира. В «Облаке» олицетворения составляют около трети всех метафор-приписываний (31 из 84), в «Ленине» — половину (16 из 32). Это объясняется тем, что в «Облаке» большая часть таких метафор относится к «я», не нуждающемуся в одушевлении (*душу вытащу, растопчу*; *плавлю лбом стекло*; *душа от осмотров укутана*; *ночь глазами не проломаем*; и лишь реже: *хохочут и ржут канделябры*; *дождь обрыдал тротуары*; *вселенная спит*), — в «Ленине» же большая часть таких метафор относится к

персонифицированным образам капитал(изм)а и пролетариата (*капитал, его величество*; «*капитализм*... был ничего, *деловой парнишка*»; «наконец и он *перерос себя*»; *пролетариат взрослел и вырос из ребят*; ср. также: *время, ленинские лозунги развихрь*; *время часы капитала крало*). Таким образом, даже зыбкие метафоры приписывания в «Ленине» приобретают плакатную четкость.

Не все метафоры Маяковского резко оригинальны. Малую часть их составляют метафоры традиционные. В «Облаке» это: *горящий гимн*; *сердце горящее*; *петь не могу*; *поэт сонеты поет*; *железный Бисмарк*; *глазами в сердце въелась Богоматерь* (на Богоматерь перенесен расхожий фразеологизм «есть глазами начальство»). В «Ленине»: *победим, но мы пойдем путем другим* (цитата); *шагом человеческим, рабочими руками, собственною головой прошел он этот путь* («прошел руками и головой» — десемантизация на грани комизма); *первый шажок революционной тропкой*; *разве путь миллионам филантропов тропы*; *лег у истории на пути*; *плыть в революцию дальше*; может быть, также: *Маркс пролетариат поставил у руля*. Мы видим: в двух поэмах таких метафор поровну, но в «Ленине» они гораздо однообразнее — все вокруг образа «пути» (сквозного образа поэмы).

Некоторые метафоры соединяются в пары. По большей части это простые параллелизмы — они встречаются в обеих поэмах: *на ресницах сосулек слезы из глаз водосточных труб*; *слезы снега с флажьих покрасневших век*. Но дважды эти пары метафор сходятся в один сложный образ — и оба раза в раннем «Облаке»: *небо опять иудит пригоршнью обрызганных предательством звезд* (предает, как Иуда, за пригоршню звезд-монет, обрызганных кровью предательства); *обрызганный громом городского прибоя* (в шуме города, как в брызгах прибоя — здесь в метафору входят элементы метонимии). В «Ленине» такие сложные образы исчезают.

Другие случаи вторжения метонимии в метафору: *хочется звон свой спрятать в мягкое* (хочется смягчить напряженность нервов, натянутых до звона); *кровью сердца дорогу радую*: *липнет цветами*... (покрываю, как цветами, доставляющими радость). Это не так уж много: у старых романтиков такие сомнительные тропы чаще. Интересно выражение: *не прожить себя* (метонимия) *длинней* (метафора: вместо «дольше своего срока»): временное измерение подменяется пространственным, мир Маяковского предпочитает постигаться зрением, а не мыслью. Вторжение сравнения в метафору: *закат, красный, как марсельеза*; *ночь, черная, как Азеф* (если бы не сравнения, переосмысляющие «красный» в «революционный», а «черный» в «злодейский», то перед нами не было бы метафоры). Вторжение перифразы в метафору: *стоящий от него поодаль* (посторонний); *слово за словом из памяти таская* (вспоминая). Метафоры в зевгме с неметафорическим значением слова: *вином обливаю душу и скатерть*; *и пока растоптан я и*

выкрик мой... Эллипс в метафоре: *землю всю охватывая разом, видел...* (может быть, «охватывая мыслью»?). В метафоре: *улиц забитый булыжником труп* — возникает образ тела преступника, по древнему обычаю забросанному камнями; но Маяковский мало интересовался древними обычаями, поэтому нет уверенности, что это не случайность. Неясной для нас остается метафора «я с сердцем ни разу до мая не дожили, а в прожитой жизни лишь сотый апрель есть»: значит ли это «полного расцвета любви в жизни не было ни одного, а было много неполных»?

Что касается **сравнений**, то бросается в глаза одна особенность: в богатом сравнениями «Облаке» почти нет сравнений, выраженных сравнительной степенью (*меньше, чем у нищего копеек, у вас изумрудов безумий*): только 3 из 52; а в бедном сравнениями «Ленине» их почти половина, 13 из 31 (*он к врагу вставал железа тверже*; *пеньте пену, бумаги белей*, и т. п.). Мир «Облака» необычен, субъективен, творится на глазах у читателя, и сравнения призваны показать само наличие таких-то его качеств; мир «Ленина» объективен, знаком читателю по жизненному опыту, и сравнения лишь усиливают и ослабляют уже наличные его качества.

В остальном, конечно, обильные сравнения «Облака» гораздо разнообразнее: в них есть даже такой букет, как: (кто-то вытянул руки) *будто по-женски, и нежный как будто, и будто бы пушки лафет*. Вторжение метафор в сравнения в двух поэмах одинаково часто, но в «Облаке» они резче: *резкая, как «нате!»*; *женщины, истрепанные, как пословицы*; *ночь, черная, как Азеф* (ср. с этим: *вождь хлеба проще, рельс прямей*; и — с паронимией: *назревали, зрели дни, как дыни*). Сокращенные сравнения, выраженные творительным падежом, в двух поэмах часты одинаково: *сердце — холодной железкою*; *ликерною рюмкой вытягивалось... лицо Северянина*; *раем разделали селеньице*; *пирогом победа на столе*. Развернутые сравнения, где сравнивающая часть выделена в самостоятельное предложение, наоборот, имеются лишь в «Облаке» (6 раз: *Погибла Помпея, когда раздразнили Везувий*; *Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий*, и т. п.). Любопытно, что сравнений антитетических у Маяковского почти нет — только: *не мужчина, а — облако в штанах* и *поведет полями битв, а не бумаг*. На образном уровне антитеза у Маяковского царствует безраздельно, но на стилистическом уровне выражена очень скромно.

5в. **Метонимии.** Этот троп обычно противопоставляется метафоре, и тенденции его развития у Маяковского противоположны. В «Облаке» мы насчитали 36 метонимий и синекдох (8 на 100 строк), в «Ленине» 84 метонимии и синекдохи (18,5 на 100 строк), т. е. в два с лишним раза больше. Метафоры от «Облака» к «Ленину» убывают, метонимии — нарастают. Может быть, можно сказать: это разница между художе-

ственным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства, и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметами внешней смежности.

На это, как кажется, указывает и распределение внимания Маяковского к метонимиям разного вида.

Классификация метонимий, в отличие от метафор, существует издавна, но очень несистематична («вместилище и вместимое», «материал и изделие», «автор и произведение», «означающее и знак» и т. п.). Очень приблизительно можно свести эти рубрики к четырем самым общим: 1) абстрактное — конкретное: «скольким вдруг *из-за декретов Нерчинск* кандалами раззвенится в кресле? » (вместо «из-за государственной власти — каторга») — реже «конкретное — абстрактное»:, «под витринами, живот подведя, плелась *безработица*» (вместо «безработные»); 2) внутреннее — внешнее: «чтобы *шествия и мавзолеи* не залили б *приторным елеем* ленинскую простоту» (вместо «чтобы формальный культ не заслонил бы внешним благообразием...»), реже «внешнее — внутреннее»: «и *вывесил слово*: *расчет*» (вместо «объявление со словом»); 3) причина — следствие: «в снегах России, *в бреду Патагонии*» (вместо «в жаре, доводящей до бреда»), реже следствие — причина: «не каждый *удар сотрешь со щеки*» (вместо «след пощечины»); 4) свойство — носитель: «мне — бильярд, *отращиваю глаз*» (вместо «зрение»), реже «носитель — свойство»: *небесам в распахнутую синь* (вместо «в синие небеса»). Конечно, и здесь точнее разграничение трудно: сплошь и рядом «абстрактное» является и «внутренним», и «причиной» для метонимического образа, но на сомнительных случаях здесь нет возможности останавливаться.

В «Облаке» пропорции этих четырех категорий (*А—К*, *В—В*, *П—С*, *С—Н*) приблизительно равны, по 25% (6—7 случаев). В «Ленине» они характерным образом сдвигаются: 15:45:25:15. На первый план выступает рубрика «внутреннее — внешнее», причем преимущественно в самом наглядном своем варианте «предмет — признак» (около 40% от всех *В—В*): «чтоб *шествия и мавзолеи...*» (вместо «формальный культ»); «*триумфаторской коляской* мнущая тебя» (вместо «в триумфе»); *в траурe вот этой безграничной смерти* (вместо «среди скорби о...»); «*рукой, отяжелевшей от колец*, тянется... туша капитала...» (вместо «рукой богача»); «он <капитализм> враз и *царства и графства* сжевал *с коронами их и с орлами*» («короны...» как признак «царств и графств», а они — как признак феодальных порядков); и, пожалуй, ярче всего: «коротка и до последних мгновений нам известна *жизнь Ульянова*, но долгую *жизнь товарища* Ленина надо писать и описывать заново» (где имя «Ульянов» — знак человека, а имя «Ленин» — знак его дела).

Называть сложный и отвлеченный предмет по конкретному и наглядному признаку — в этом для Маяковского суть метонимии. Трудно отделаться от представления, что в этом сказывается опыт плакатной графики РОСТА, где и капитализм и пролетариат должны были изображаться зримыми и сразу узнаваемыми фигурами.

Такая установка на конкретность в метонимии — не самоподразумевающаяся черта. Мы видели, что наряду с подменой «абстрактное — конкретное» в этом тропе возможна и подмена «конкретное — абстрактное» и аналогичные ей. У Маяковского соотношение конкретизирующих и абстрагирующих метонимий в «Облаке» — 6:4, в «Ленине» — 8:2; т. е. опять-таки тенденция к конкретизации нарастает. В «Облаке» достаточно заметны были такие метонимии, как: *в ночную жуть*; *губ неисцветшую прелесть*; *бровей загиб* (вместо «изогнутые брови»); *судорогой пальцев* (вместо «судорожными пальцами»); *в раздетом бесстыдстве, в боящейся дрожи ли*; *бредит малярия* (вместо «малярийный больной»). В «Ленине» такие характерные приметы традиционного модернистского стиля исчезают.

Остальные рубрики метонимий менее интересны. Можно отметить некоторые настойчиво возвращающиеся образы: в «Облаке»: *улица* вместо «городской плебс» (трижды: «улица корчится безъязыкая», «улица присела и заорала», «поэты бросились от улицы» — это тип «вместилище вместо вмещаемого»; ср. в «Ленине»: «*этажи* уже заежились, дрожа, клич *подвалов* подымается по *этажам*»; «кто из вас, из *сел* ... из *штолен* не шагнет вперед»); в «Ленине»: *глаз* вместо «зрение, взгляд» (четырежды: «отращиваю глаз», «глазом упирается в свое корыто», «не вздымая глаз свой», «куда глаза ни кинь»; ср. в «Облаке»: «где глаз людей обрывается куцый»). Один раз в метонимию вторгается редкая фигура г е н д и а д и с, раздвоение: *поклонениям и толпам поперек* (вместо «поклоняющимся толпам»); один раз мы видим противоположный этому прием, соединение: *оазисы пальмовых нег* (вместо «где пальмы и нега», как бы: «где можно нежиться под пальмою»).

Особо следует отметить такой употребительный прием, как перенос прилагательного (причастия, наречия) с определения в родительном падеже на определяемое: *пытливой сединой волхвов* (вместо «сединой пытливых волхвов»); *в испуганной тряске* (вместо «в тряске от испуга»); *Тьерами растерзанные... тени коммунаров* (вместо «тени растерзанных коммунаров»); *голос похабно ухает* (вместо «похабными словами»); *водорослей бороду зеленую*; *сухие цифр столбцы*; *звонкую силу поэта*; *чернорабочий подвиг*; *железный и луженый... голос... первого паровика*; *барышни их* <булавки> *вкалывают из кокетливых причуд* (вместо «кокетливые барышни»). Этим два определения как бы сосредоточиваются на одном определяемом, делая картину мира ощутимее и выпуклее. Любопытно, что сам Маяковский, комментируя пример «несут стихов заупокойный лом» вместо «стихов заупокойных лом» [XII, 109], называл этот прием не метонимизированием, а «метафоризированием».

Синекдоха у Маяковского по функциям очень близка к метонимии. Синекдоха типа «род — вид» (*распял себя на кресте* вместо «страдаю за всех») трудно отличима от метонимии типа «абстрактное — конкретное» (*ночь придет, перекусит и съест* вместо «погубит»). Синекдоха типа «целое — часть», гораздо более частая (*на — ладони обе!* вместо «обе руки»; в *четырэтажных зобах* вместо «в толстых лицах»; *взвивая трубы за небо* вместо «строя заводы») трудно отличима от метонимии типа «предмет — признак» (*батистовая чиновница ангельской лиги* вместо «одетая в батист»). Синекдоха типа «многие — один» в «Облаке» отсутствует, а в «Ленине» появляется сразу довольно часто («*рабочего* повел колоннами стройнее цифр»; «двум *буржуям* тесно» вместо «буржуазным государствам») — это тоже черта плакатной поэтики. Такой вид синекдохи, как антономасия, мелькает в «Облаке» трижды (*вы Джиоконда*; *крикогубый Заратустра*; *Круппы и Круппики*), а в «Ленине» дважды («под витринами всех *Елисеевых*»; «время нового зовет *Стеньку Разина*»). Такую готовность пользоваться собственными именами, ставшими нарицательными, Маяковский выказывает и вне тропов: «любовница, которую вылюбил *Ротшильд*»; «гримасой *железного Бисмарка*»; «*Наполеона* поведу, как мопса»; «солнце опляшет *Иродиадою* землю»; «ночь, черная как *Азеф*... пирует *Мамаем*». (Иродиада названа вместо Саломеи, Мамай — вместо татар прри Калке). Для Маяковского это как бы готовые знаки. В «Облаке» их больше, в «Ленине» почти нет — потому что «Облако» предназначалось для искушенных предреволюционных эстетов, а «Ленин» для новой широкой читательской публики.

5г. ***Отступление.*** Роман Якобсон в статье 1935 г. «Заметки о прозе поэта Пастернака» [Якобсон 1987, 324—338] начертил блестящее противопоставление Маяковского — поэта метафорического и Пастернака — поэта метонимического. «В стихах Маяковского метафора... становится не только самым характерным из поэтических тропов — ее функция содержательна: именно она определяет разработку и развитие лирической темы... Но не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор — вот что придает его творчеству «лица необщее выраженье». Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности» [Якобсон 1987, с. 328—329]. Для Якобсона это противопоставление имело широчайший смысл: сходство и смежность противополагались и как поэзия и проза, и как романтизм и реализм, и как селекция и комбинация, и как различные типы афазии [Якобсон 1990]. Но, кажется, никто не пробовал проверить, насколько подтверждается это противопоставление непосредственно на уровне стилистики: насколько насыщены метафорами и метонимиями произведения того и другого поэта.

Мы взяли для сравнительного подсчета первые 400 строк сборника Пастернака «Сестра моя — жизнь» (кончая стихом «Из катакомб, безысходных вчера»). В них мы насчитали 132 метафоры и 57 метонимий. Строки в лирике Пастернака короче, чем в поэмах Маяковского, поэтому лучше делать отсчет не от числа строк, а от числа слов. В «Облаке в штанах» — 1689 фонетических слов, в разобранной части «Ленина» — 1718, в разобранной части «Сестры моей — жизни» — 1221 слово. Это значит: в «Облаке» один троп (считая метафоры и метонимии вместе взятые) приходится на 9 слов, в «Ленине» — на 8 слов, в «Сестре моей — жизни» — на 6,5 слов. Бросается в глаза, во-первых, необычайная густота тропов у обоих поэтов. Во-вторых — то, что сдержанный «Ленин» хоть немного, но больше насыщен тропами, чем неистовая первая поэма: тропы стали традиционнее, малозаметнее, но по-прежнему держат поэтическую ткань. В-третьих — что Пастернак ощутимо больше насыщен тропами, чем Маяковский — на одну пятую или даже четвертую часть. Как кажется, это совпадает с интуитивным читательским впечатлением: Пастернак — более «трудный» поэт, чем Маяковский, потому что чаще пользуется переосмыслениями слов.

Соотношение 159 метафор и 36 метонимий в «Облаке», 125 метафор и 84 метонимий в «Ленине», 132 метафор и 57 метонимий у Пастернака таково: для «Облака» — 8:2, для «Ленина» — 6:4, для Пастернака — 7:3. Иными словами, нельзя говорить, будто у Пастернака метонимии преобладают над метафорами: у обоих поэтов метонимий значительно меньше, чем метафор, — это, по-видимому, общая тенденция русского языка. Мало того, нельзя говорить, будто Пастернак «более метонимичен», чем Маяковский: он «метонимичнее», чем «Облако в штанах», но уступает в «метонимичности» «Ленину». Утверждение Якобсона на собственно языковом, стилистическом уровне не подтверждается. Если Пастернак — «поэт метонимии», то в каком-то ином, расширительном смысле.

Из 132 метафор Пастернака — 6 отождествлений (*сестра моя — жизнь*), 2 сравнения (*как стон со ста гитар* вместо «как струнный звук»), 67 замещений (*миллионом синих слез* вместо «капель»; *очки по траве растерял палисадник* вместо «светлые пятна»; *жизнь в вермут окунал* вместо «упивался ею»), 57 приписываний (*там книгу читает тень*; *солнце, садясь, соболезнует мне*; *одна из южных мазанок была других южней*). Это дает пропорцию 5:1:50:44. Сравним ее с пропорциями «Облака» (5:10:30:55) и «Ленина» (10:20:45:25) — разница разительная. Пастернак почти полностью сосредоточивается на самых сложных и зыбких формах метафор — на замещениях и приписываниях; только в 6% случаев он снисходит до того, чтобы подсказать читателю субстратный образ своей метафоры. Отсюда «загадочность» его текстов, над которой немало шутили критики.

Можно отметить еще одну причину причудливости образов у Пастернака. Не менее 14 его метафор (10,5%) имеют в виду не объективно присущее субстратному предмету сходство с метафорическим образом, а лишь иллюзорное, вызванное особенностями точки зрения субъекта. *Разбег тех рощ ракитовых*; *бились об землю скирды и тополя*; *вокзал, Москва плясали... по насыпи*; *рушится степь от ступенек* — все это только потому, что зритель находится в движущемся поезде. *Сад тормошится в трюмо*, *вбегает ветка в трюмо*, *к качелям бежит трюмо*, *сад бежит на качели* — только потому, что зритель смотрит не на сад, а на отражение сада в зеркале. *Бросается к груди плетень в ночной красавице* — точка зрения идущего человека. *В душе взошел, зашел... большой, как солнце, Балашов* — при приезде и отъезде (о которых прямо в стихотворении не сказано). Образ выводится не из состояния объекта, а из состояния субъекта, смежного с объектом: при желании в этом можно почувствовать метонимию. 10,5% таких образов — это немного, но у Маяковского, например, таких нет ни одного; это важно для контраста.

Метонимии у Пастернака тоже имеют важную содержательную особенность. Пропорции типов *А—К*, *В—В*, *П—С*, *С—Н* у Пастернака — 15:45:35:5; это почти то же, что и в «Ленине» Маяковского, только доля и без того малоупотребительного *С—Н* еще понижена. Соотношение метонимий конкретизирующих и абстрагирующих — 8:2, тоже как в «Ленине». Но кроме этих четырех типов в «Сестре моей — жизни» присутствует еще группа метонимий, у Маяковского отсутствующая и классификации не поддающаяся. В них связь между субстратным и метонимическим образом сводится к простой одновременности — мимолетной смежности во времени. Таковы тропы: *лодка колотится в сонной груди* (вместо «сердце у едущего в лодке»); *сквозь дождик сеялся хорал* (вместо «шел дождь и пелся хорал»); *гудели кобзами колодцы*, *скрипели скирды и тополя* (оттого что гудел и скрипел проносящийся мимо них поезд); *сад моей тоскою выняньчен*, *розы в каплях — как полное слез горло* (оттого что они воспринимаются сквозь душевное напряжение, мучительное или радостное); *к зорям тигров* (над странами, где живут тигры); *снятся Гангу* (далеки от Ганга, потому и снятся, — очень натянутое отношение *П—С*). Легко заметить, что и здесь, как и в вышеописанных метафорах, в отношение смежности включается субъект: он соприкасается с миром через точку зрения — в лодке, в поезде — или настроение — тоска, радость. (Поэтому у Пастернака метафоры и метонимии легче переплетаются, чем у Маяковского: вряд ли читающий улавливает, что внутри одной фразы слова *и чуб касался чудной челки* — это метонимия, а *и губы — фьялок* — это метафора.) Чистая смежность во времени, свободная от каких-либо логических связей, — это и делает метонимичность такого рода особенно ощутимой. У Пас-

тернака эти 8 случаев составляют лишь 14% от общего количества метонимий и синекдох: это немного, но у Маяковского таких нет совсем, и у других поэтов они тоже не отмечались. Видимо, это и побудило Р. Якобсона преувеличить «метонимичность» поэтики Пастернака.

В действительности же противопоставлять «метафорического» Маяковского и «метонимического» Пастернака можно, по-видимому, только на уровне общей поэтики — «разработки и развития лирической темы». На уровне же стилистики, т. е. поэтического языка в собственном смысле слова, вернее говорить об объективном, извне смотрящем на предмет стиле Маяковского и о субъективном, психологизированном стиле Пастернака.

5д. **Другие тропы.** Здесь у Маяковского мы находим только гиперболу и эмфазу — экстенсификацию и интенсификацию смысла слова. Ирония (перенос смысла по противоположности: «Откуда, умная, идешь ты, голова?» — об осле), как кажется, полностью отсутствует у Маяковского: она противоречит его установке на прямоту общения с адресатом. Перифраза отсутствует почти полностью: она противоречит его установке на краткость и сжатость языка. Можно отметить лишь один случай в «Облаке»: *невероятно себя нарядив* (вместо «нарядившись») — с явной установкой на вещественность образа мира: сам говорящий предстает как предмет.

Гипербол в «Облаке в штанах» мы насчитали 19, в «Ленине» — 10: опять знакомая нам тенденция к экономии художественных средств. По 4 и по 2 гиперболы на 100 строк — это немного для поэтики, общепризнанной чертой которой считается гиперболизм. Видимо, впечатление гиперболизма достигается не отдельными образами, а масштабом их подбора: *миров приводные ремни*; *тысячу раз опляшет... солнце землю*; *нынче нами шар земной заверчен*; *землю всю охватывая разом*; *вся земля поляжет женщиной*; *раскрою отсюда до Аляски*. Как обычно, в «Облаке» гиперболические образы резче и непривычнее, в «Ленине» мягче и традиционнее. В «Облаке» читаем: *жир продырявят, высунут глазки* (вместо «посмотрят заплывшими глазами»); *поэты, размокшие в плаче и всхлипе*; *лопались люди, проевшись насквозь*. В «Ленине»: *музыка, могущая мертвых сражаться поднять*; *жизнь свою за одно б его дыханье отдал*; *тысячи раз одно и то же*. С помощью числительных образовано от четверти до трети всех гипербол: *миллион миллионов любят*; *взять тысячу тысяч Бастилий*; *тысячным из шлиссельбуржцев*; *на сто верст у единственного горца*. С помощью сравнительной степени — только три гиперболы в «Облаке» и одна в «Ленине»: *гвоздь кошмарней, чем фантазия у Гете*; *чище венецианского лазорья*; *труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий*; *пустыни, огня раскаленней*.

Э м ф а з а во всем материале появляется лишь четырежды, и все вокруг одного и того же образа — «человек»: *настоящий*, *мудрый*, *человечий* ленинский лоб; *мы хороним самого земного*; *шагом человеческим*, *рабочими руками*; *весь из мяса*, *человек — весь*. Для картины мира Маяковского это небезразлично.

6. Нестандартное фразосочетание. Это — прямое продолжение нестандартных словосочетаний: та же тенденция к деформации традиционного языка в угоду краткости и сжатости. «Растрепанная жизнь вырастающих городов... требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов» [I, 301]. То, что внутри фразы оборачивалось эллипсом, на стыках фраз оборачивается дробностью.

В «Облаке в штанах» случаев подчеркнутой синтаксической д р о б н о с т и можно насчитать не меньше 11, в «Ленине» — не меньше 24: соответственно 2 и 5 раз на 100 строк. Количественный перевес на стороне «Ленина», но качественная яркость — на стороне «Облака». Для «Облака» характерны нанизывания коротких неполных предложений: «Нагнали каких-то. Блестящие! В касках!»; «Грудь испешеходили. Чахотки площе»; «Уже сумасшествие. Ничего не будет»; «Открой! Больно! Видишь — натыканы...» В «Ленине» такой случай — только один, на ударном месте: в самом зачине поэмы: «Люди — лодки. Хотя и на суше». По ритму к этому приближается нанизывание коротких бессоюзных однородных членов внутри предложения: в «Облаке» — трижды: «Джек Лондон, деньги, любовь, страсть»; «Петрограда, Москвы, Одессы, Киева»; «вылез, встал, пошел»; в «Ленине» — единожды, в неровном параллелизме: «мы родим, пошлем, придет когда-нибудь человек — борец, каратель, мститель!» Вместо этого в «Ленине» изобилуют пропуски союзов на стыках частей сложного предложения: в «Облаке» единственный раз: «догнала, зарезала — вон его!»; в «Ленине» не менее 10 раз: «время — начинаю про Ленина рассказ»; «скажем, мне — бильярд: отращиваю глаз»; «дворец возвел — не увидишь такого»; «будет: с этих нар рабочий сын»; «я видел горы — на них и куст не рос»; и т. п. Чувствуется, что дробность такого рода — не через точку, а через двоеточие или тире — ощущается привычнее и смягченнее.

Такая дробность, загнанная внутрь сложного предложения, часто подчеркивается а н а к о л у ф о м. Опять-таки, в «Облаке» только один бесспорный анаколуф, но очень резкий: «чтоб стали дети, должные подрасти, мальчики — отцы, девочки — забеременели» (вместо «чтобы из детей мальчики стали отцами, а девочки забеременели»). В «Ленине» четыре анаколуфа, но сглаженные: «и краске и песне душа глуха, как корове цветы среди луга» (если вместо запятой поставить тире, получится обычный в «Ленине» пропуск союза в сложном предложении); «даже мы в кремлевских креслах если, — скольким вдруг... Нерчинск

кандалами раззвенится в кресле?»; «слышите — железный и луженый, прорезая древние века, голос... первого паровика?»; «жерновами дум последнее меля и рукой дописывая восковой, знаю: Марксу виделось видение Кремля» (ср. с этими двумя последними деепричастными оборотами: «не сатрапья твердость, мнущая тебя, подергивая вожжи»). Близок к анаколуфу необычный стык времен и наклонений: «и пока растоптан я и выкрик мой, я бросал бы в небо богохульства».

Когда такая дробность бывает загнана еще глубже, внутрь простого предложения, то она обычно выражается обособленным оборотом: не «нервы бешено скачут», а *нервы скачут, бешеные*; не «отчего же, стоя от него поодаль», а *отчего ж, стоящий от него поодаль, я*... В «Облаке» таких оборотов 14, в «Ленине» — 5, т. е. по 3 и по 1 на 100 стихов: видимо, для Маяковского это одно из тех сильных средств, какие он в «Ленине» начинает экономить. В «Облаке» такие обособленные определения возникали на самых запоминающихся местах: *изъиздеваюсь, нахальный и едкий*; *иду, красивый, двадцатидвухлетний*; ср. *птица поет, голодна и звонка*. Это пристрастие к обособленным определениям доходит до анаколуфа в фразе: «хорошо, *когда брошенный в зубы эшафоту*, крикнуть: „пейте какао Ван-Гутена!“» (вместо «хорошо, когда тебя бросили...» или «хорошо, будучи брошенным...»).

7. Метрика и фоника. Вопросов стихосложения мы, как сказано, подробно не касаемся. Общая картина здесь более или менее ясна из уже существующих обследований [Гаспаров 1974].

Ритмика Маяковского от «Облака» к «Ленину» упрощается, но ритмическая композиция усложняется. «Облако» написано сплошным акцентным стихом — на 55% 4-ударным, на 30% 3-ударным, остальные строки немногочисленны и ощущаются как сверхкороткие и сверхдлинные. «Ленин» написан чередующимися кусками дольника, обычно 4- и 4—3-иктного (пример: «Бился об Ленина темный класс, Тек от него в просветленьи, И, обданный силой и мыслями масс, С классом рос Ленин»), и вольного хорея, обычно 5—6-стопного (пример: «Ленинизм идет все далее и более Вширь учениками Ильичевой выверки. Кровью вписан героизм подполья В пыль и в слякоть бесконечной Володимирки»); на этом фоне перебоями выделяются короткие куски более коротких строк (пример: «У нас семь дней, У нас часов — двенадцать...»). Длина строк преобладающих размеров дольника и хорея (как по числу слов, так и по числу слогов) примерно одинакова, дробление их на графические «ступеньки» тоже одинаково: преимущественно 1+2, 2+2, 1+1+2 слова, обычно в соответствии с расположением сильных и слабых синтаксических связей в строке [Гаспаров 1981]. Это создает объединяющий ритмический фон, на котором чередование дольника и хорея выступает как разнообразящий элемент. О более тонких формах взаимодействия этих двух размеров см. у Лотмана [Лотман 1985].

По сравнению с этими средствами ритмика «Облака в штанах» однообразнее и монотоннее. Может быть поэтому, Маяковский в «Облаке» чуть чаще прибегает к такому разнообразящему приему, как анжамбман: когда стихораздел рассекает не самую слабую синтаксическую связь в строке, а более тесную. Примеры: «спрыгнул нерв. И вот / сначала забегал...»; «и уже / у нервов подкашиваются ноги»; «и не было ни одного, который / не кричал бы...»; «я — площадной / сутенер...» В «Облаке» таких случаев шесть, в «Ленине» — три: «любим свою толочь / воду в своей ступке»; «рассинелась речками, словно / разгулялась тысяча розг»; и «берутся бунтовщики- / одиночки за бомбу».

Рифма Маяковского от «Облака» к «Ленину» меняется значительно меньше. Главный показатель — соотношение точных и неточных рифм — в «Облаке» 55:45, в «Ленине» 47:53, — т. е. неточных, новаторских рифм становится больше половины, но не намного. Отчасти это за счет того, что сократилась доля мужских рифм и выросла доля дактилических рифм, в которых больше слогового простора для неточности: пропорции мужских, женских, дактилических (с гипердактилическими) и неравносложных рифм в «Облаке» 35:43:12:10, в «Ленине» — 27:42:21:10, а соотношение точных и неточных среди дактилических в «Облаке» — 65:35, а в «Ленине» — 40:60. Что касается внутреннего строения неточных рифм, то самое заметное — это соотношение неточных усеченных и неточных замещенных среди господствующих, женских рифм: в «Облаке» рифм типа: в *Одессе—десять*, *просто—апостол* почти столько же, сколько: *безумий—Везувий*, *кофту—эшафоту* (20 и 18), — тогда как в «Ленине» рифм типа: *пене—Ленин*, *Сталин—стали* вдвое больше, чем: *высясь—кризис*, *крало—Карла* (81 и 40). Это единообразие в неточностях характерно для всего зрелого творчества Маяковского. Еще одна черта усложнения рифмической системы: в «Ленине» Маяковский пользуется, хотя бы изредка (1,5%), рифмами диссонансными: *сжевал—вол*, *ржою—буржую*, *мячики—пулеметчики*. Это такое же средство оживить рифмовку большой поэмы, как короткострочные вставки были средством оживить ее ритмику.

Добавим к этому, что от «Облака» к «Ленину» вдвое учащается употребительность еще одного организующего фонического приема — аллитерации. Если считать аллитерацией повторение в двух смежных словах или начальных звуков, или неначальных пар звуков, или целых слогов, или, наконец, многократное повторение одного звука, то в «Облаке» таких случаев будет 14, а в «Ленине» — 28 (по 3 и по 6 раз на 100 строк): разница — вдвое. Любопытно, что две трети случаев «Облака» — это аллитерации на *г*, иногда с добавлением *р*: *грядет генерал Галифе*; *громом городского прибоя*; *гримируют городу Круппы...*; *главой голодных орд*; *в горящем гимне*, и т. п.; трудно не заподозрить здесь анаграмму или гипограмму ключевого слова «город». В «Ленине», на-

ряду с ***город грабил, греб, грабастал*** аллитерации все же более разнообразны: ***резкая тоска***; ***целью в конце***; ***этажи уже заежились, дрожа***; ***кастаньеты костылей***; ***дни, как дыни***; ***цифр столбцы***; ***с еще большей болью***; ***хлыстиком выстегать***; ***железом клацая и лацкая***; ***могучая музыка, могущая мертвых сражаться поднять***. Легко заметить, что в «Облаке» чаще повторяются пары звуков, а в «Ленине» — целые слоги (и то и другое — вдвое): Маяковский как бы привыкает оперировать более крупными фоническими единицами.

8. Фигуры обращения. Они, по существу, не относятся к области языка поэта: это фигуры мысли, а не слова. Но они важны для характеристики того, что Г. Винокур называл «ораторско-диалогическая композиция», — соотношения языка с адресатом речи: все остальные рассмотренные приемы не имели к этому отношения.

Здесь, конечно, особенно видна жанровая разница между «Облаком в штанах» — лирической поэмой, и «Лениным» — лироэпической поэмой. Выражений, определяющих отношения между автором и адресатом, в «Облаке» можно насчитать 48, в «Ленине» — 24 (по 10, 5 и по 5, 5 на 100 строк), разница — вдвое. Столь же ярко здесь видна идейная разница между «Облаком» — поэмой отчаянного бунта, и «Лениным» — поэмой победившей революции. В «Облаке» почти все эти выражения противопоставляют «я» и враждебное «вы»: «*вашу* мысль буду дразнить»; «*дразните?* „меньше, чем у нищего копеек...“»; «*вы думаете*, это бредит малярия?»; «*вы думаете* — это солнце нежненько треплет по щечке?»; «а самое страшное *видели* — лицо мое?»; «*видели*, как собака бьющую руку лижет?»; «*эй! господа!* любители святотатств»; «*эй, вы! небо!* снимите шляпу!» Иногда это «вы» конкретизуется: появляются вереницы обращений к героине (*Помните? Вы говорили: Джек Лондон*), к маме (*Ваш сын прекрасно болен*), Северянину и другим (*Как вы смеете называться поэтом?*), Богоматери (*Видишь — опять голгофнику оплеванному предпочитают Варавву!*), Марии (все начало IV части), господину Богу (*Как вам не скушно...*). «Мы» появляется лишь в одной тираде (*мы, каторжане города-лепрозория*; ср. *нам, здоровенным, с шагом саженьим*); обращения к этим «мы» такие же отчужденные, как к «вы» (*вы не смеете просить подачки*; *выньте, гулящие, руки из брюк*; *идите, голодненькие*). Наоборот, в «Ленине» половина высказываний об адресате — объединяющее «мы», и лишь пятая часть — «вы»: «*мы говорим* — эпоха, *мы говорим* — эра»; «*нам* известна жизнь Ульянова»; «*для нас* это слово — могучая музыка»; «*мы* уже не тише вод, травинок ниже»; «*мы* — не одиночки, *мы* — союз борьбы»; ср. «вы» с таким же объединяющим значением: *он, как вы и я, совсем такой же*; *кто из вас, из сел, из кожи вон, из штолен*; *слышите — железный и луженый... голос... первого паровика*; *слушайте могил чревовещание*. И совсем на грань безличности отодвигается «ты»: *ты с*

боков на Россию взглянь; *сядешь, чтобы солнца близ, и счищаешь водорослей бороду зеленую.* В обеих поэмах перед нами стилизация ораторской речи, в «Облаке» более насыщенная, в «Ленине» менее; но в первой поэме это речь перед врагами, во второй — перед единомышленниками.

Заключение. Таким образом, из всех рассмотренных выше выразительных средств языка Маяковского наиболее употребительными (в убывающей последовательности) являются:

1) М е т а ф о р а: 35—28 раз на 100 строк (а вместе со сравнениями — 47—34 раза). Ее функция — делать образ мира стройнее, конкретнее, нагляднее, часто — одушевленнее.
2) М е т о н и м и я: 18,5—8 раз на 100 строк. Ее функция — делать образ мира стабильнее, вещественнее, выпуклее.
3) Н е о л о г и з м ы: 14—9,5 раз на 100 строк. Их функция — делать образ мира динамичнее, часто — гиперболичнее; подчеркивать недостаточность старого языка (словаря) и широту, богатство нового.
4) Н е с т а н д а р т н а я л е к с и к а, преимущественно сниженная: 12,5—10 раз на 100 строк. Ее функция — рисовать образ автора, бунтаря из низов, вызывающего — перед лицом господствующего уклада, панибратского — перед себе подобными.
5) О б р а щ е н и я и другие выражения, определяющие отношения между автором и адресатом: 10,5—5,5 раз на 100 строк. Их функция — рисовать образ адресата, подкрепляющий образ автора то контрастом (в «Облаке»), то подобием (в «Ленине»).
6) С ж а т о с т ь и д р о б н о с т ь: эллипсы — 7 раз, различные формы дробности (включая приложения) — 5—6 раз на 100 строк. Их функция — подчеркивать недостаточность старого языка (синтаксиса) и быстроту, содержательность нового.

Все остальные языковые особенности встречаются у Маяковского реже: пяти раз на 100 строк и могут считаться второстепенными (любопытно, что среди них — гипербола). Их основная функция — подчеркивать пластичность языка, всегда готового стать объектом новотворчества. Они составляют фон идиостиля Маяковского. На этом фоне языка и возникает, как мы видели, в первую очередь образ мира, во вторую очередь образ автора, в третью очередь образ адресата поэзии Маяковского.

Все эти особенности, за редкими исключениями, представлены гуще в «Облаке в штанах» и раза в полтора реже — во «Владимире Ильиче Ленине». От предреволюционного к пореволюционному творчеству Мая-

ковского мир его становится из сложного проще, из субъективного объективнее, из динамичного стабильнее.

Все полученные количественные показатели, конечно, служат лишь первым подступом к характеристике структуры идиостиля Маяковского. Для большей полноты нужно было бы охватить обследованием не только эпос, но и лирику, не только ранние и зрелые, но и поздние годы Маяковского и, конечно, для сравнения — творчество его современников и классиков. Лишь малым фрагментом такого сравнения здесь предложено сопоставление поэтики метафор и метонимий у Маяковского и Пастернака.

P. S. *Статья была написана для сборника Института русского языка «Очерки истории языка русской поэзии XX в.: опыты описания идиостилей» (М., 1995). Предполагалось, что все очерки этого тома будут построены по единой методике; на самом деле каждый оказался написан сам по себе, в том числе и этот, с его попыткой перенести практику точных подсчетов из стиховедения в стилистику. Самым интересным при этом оказалось «Отступление» (5г) — о том, что Р. Якобсон, утверждая «метафоричность» Маяковского и «метонимичность» Пастернака, опирался не на количество, а на качество, на уникальное строение метонимий Пастернака. («Так он же работал чутьем!» — сказал Х. Баран). Если бы был возможен чисто метонимический стиль, он, вероятно, в предельной своей форме не использовал бы вспомогательных образов, а только перетасовывал бы реальные: например, начало «Сказки о царе Салтане» могло бы выглядеть: «Три пряжи были в позднем окне девичьего вечера...» Якобсон считал, что метонимия лежит в основе прозы и в основе реализма (а метафора — в основе поэзии и романтизма); такой пример не напоминает ни прозы, ни реализма.*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М. КУЗМИНА

Тезаурус формальный и тезаурус функциональный

Выражение «художественный мир писателя» (или произведения, или группы произведений) давно уже сделалось расхожим, но до недавнего времени употреблялось оно расплывчато и неопределенно. Лишь в последние десятилетия, как кажется, удалось вложить в него объективно установимое содержание. Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте. А так как потенциальным образом является каждое существительное (с определяющим его прилагательным), а потенциальным мотивом — каждый глагол (с определяющими его наречиями), то описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответственного текста. Чтобы эта совокупность образов стала *системой* образов, а опись художественного мира превратилась в *описание* художественного мира, она требует количественного и структурного упорядочения: во-первых, словарь этот должен быть частотным, а во-вторых, он должен быть построен по принципу тезауруса. Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) — вот что такое «художественный мир» в переводе на язык филологической науки.

Еще Б. И. Ярхо, не ставя задачи исчерпывающего описания художественного мира, вычислял степень наличия (например) темылюбви в изучаемом тексте как долю слов, так или иначе относящихся к любви, от общего количества слов в тексте (см. нашу статью в приложении к этому тому). Важно, что при этом «относящимися к любви» считались не только слова этого семантического поля, но и синтаксически связанные с ними: не только слово *любовь...*, но и слова *...сильна, как смерть.* Потом, когда Ю. И. Левин впервые перешел к составлению полных частотных словарей сборников Мандельштама и Пастернака [Левин 1966] и к наблюдениям над их семантическими пропорциями, то такие сочетательные связи перестали учитываться. Нам известно несколько работ, описывающих художественный мир поэта по принципу частотного тезауруса, — например, работы Борецкого и Кроника с сопоставлением художественного мира трех античных баснописцев [Борецкий 1978, 1979; Борецкий, Кроник 1978]. Все эти исследования, во-первых, ограничиваются учетом только существительных и прилагательных (глаголы труднее систематизируются и дают менее яркую картину), а во-вторых, группируют слова, разумеется, только по тематическому сходству, а не по тематической смежности: *любовь* отходит в разряд «психология», а *смерть* в разряд «биология», как бы они ни были связаны в тексте.

При таком подходе страдают главным образом две стороны словарной семантики: многозначность и метафоричность. Если слово *день* употреблено в контекстах *ясный день*, *минувшие дни* и *а из стекла того* <волшебного зеркала> *струился день*, то трудно надеяться, что первое употребление попадет в рубрику «неживая природа: атмосфера», второе — «общие понятия: время», а третье — «общие понятия: зримость». Скорее, в тезаурусе будет отмечено: «Общие понятия: время — ...день (3 употребления)». Если слово *тень* употреблено в контекстах *тень дерева*, *тень друга*, *тень на челе*, *тень в зеркале*, то тоже велика опасность, что в частотном тезаурусе эти значения смешаются. И подавно можно быть уверенными, что в словосочетаниях *свет любви*, *пламень любви*, *волны любви*, *розы любви*, *крест любви* и *ярмо любви* слово *любовь* останется в рубрике «человек: психология», а *пламень*, *волны*, *розы*, *крест* и *ярмо* разойдутся по рубрикам «неживая природа: огонь», «неживая природа: вода», «живая природа: растения», «человек: общество: религия» и «вещи: сельскохозяйственные орудия». Как обойти такие трудности — это пока остается делом интуиции и такта каждого отдельного исследователя.

Все это нимало не ставит под сомнение ценность частотных тезаурусов такого рода: нужно сперва знать, какие разнородные образы присутствуют в сознании поэта, и лишь затем ставить вопрос, как это разнообразие сочетается в единство. Но на самый этот вопрос наш тезаурус ответа не дает. Составив такую опись образного состава текста, мы не можем произвести обратной операции: реконструировать по полученной описи исходный текст. Ясно, что для такой реконструкции нужны дополнительные сведения — указания на специфические связи слов именно для данного текста. Обычный тезаурус (типа Роже), группирующий чувства к чувствам и оружие к оружию, а потом объединяющий чувства и ум в разряде «душевный мир», а оружие и одежду в разряде «вещи», — это тезаурус, построенный на сходстве. Такой тезаурус, который группировал бы чувства (например, *храбрость*) и оружие (например, *копье*) по текстовым ситуациям (например, *сражение*), был бы тезаурусом, построенным на смежности — смежности самой различной степени, как в рамках фразы, так и в рамках целого произведения или группы произведений. Тезаурус первого, традиционного типа — по сходству — можно назвать тезаурусом формальным; тезаурус нового типа — по смежности — тезаурусом функциональным.

Если нужны напоминания о том, как важны именно эти ассоциации по смежности при восприятии художественного мира, то достаточно привести одно стихотворение того поэта, о котором у нас пойдет речь далее, — из «Осенних озер» М. Кузмина:

«С какою-то странной силой
Владеют нами слова,

И звук немилый иль милый —
Как будто романа глава.

Маркиза — пара в боскете
И праздник ночной кругом.
Левкои — в вечернем свете
На Ниле приютный дом.
Когда назовут вам волка —
Сугробы, сумерки, зверь.

Но слово одно: *треуголка*
Владеет мною теперь.
Конечно, тридцатые годы,
И дальше: Пушкин, лицей,
Но мне надоели моды
И ветошь старых речей...» и т. д.

Мы видим, как естественны, выразительны и кузмински-характерны все эти ряды ассоциаций — и в то же время, как далеки они от формальных рубрик «общество», «растительный мир», «животный мир» и «вещи: одежда».

Мы попытались построить параллельно тезаурусы обоих типов для одной и той же группы текстов — для 25 стихотворений М. Кузмина (1907—1908) из книги «Сети», составляющих в сборнике часть III и разделяющихся на три цикла. Они обладают тематическим единством, интуитивно ощутимым, но нелегко формулируемым (труднее, чем, например, для соседних «Александрийских песен»); они позволяют сопоставлять внутритекстовую смежность в рамках стихотворения, цикла, раздела, а в случае нужды привлекать для сопоставления данные по другим разделам книги и книгам автора. Для начала мы ограничились опять-таки тезаурусом имен существительных — систематизация прилагательных, а тем более глаголов и наречий разработана еще недостаточно. Структура формального тезауруса, разумеется, не копирует механически Роже или иной общеязыковой образец, а рассчитана специально для анализа поэтического текста и подлежит дальнейшим усовершенствованиям (ср. несколько иную структуру в работах М. И. Борецкого).

Материал: Кузмин М. Сети: Первая книга стихов. М., 1908, ч. III: (I) «Мудрая встреча», 9 стихотворений, 172 словоупотребления имен существительных; (II) «Вожатый», 7 стихотворений, 180 словоупотреблений; (III) «Струи», 9 стихотворений, 148 словоупотреблений. Всего в трех циклах 285. слов, 500 словоупотреблений имен существительных (целиком повторяющиеся строки в стихотворении «С тех пор всегда я не один» не учитывались).

ФОРМАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС (числа — количество словоупотреблений):

I. Общие понятия: а) **целое, части, движение, сила**: мир (3); конец (2), покой, разделение, сила (3), слабость, удар; б) **форма**: круг, узор, черта; в) **количество**: вес, мера; г) **причинность**: беда, жребий, судьба; д) **пространство**: глубина, даль (3), простор, страна (2); е) **время**: вечер, время (4), грядущее (2), год, день (8), лето, май, минута, ночь, пора, полдень, прошлое, срок, утро (3), час (2); ж) **чувственные свойства**: блеск (3), блистанье, пурпур, свет (10), сияние (3), сумрак, тень (4), тьма, темнота, цвет; звук (2), молчание, тишина; горение, холод; з) **знаковость**: двойник, знак, клеймо, образ, сигнал. Всего — 93 словоупотребления.

II. Природа неживая: а) **вселенная**: звезды, земля, небо (2), небосвод, планета, солнце (3); б) **атмосфера**: гром, заря (3), молния, облак(о) (2), радуга, туман; в) **земля**: алмаз (3), золото, камень, пещера, холм (2); г) **вода**: берег, волна (2), водопад, вода (3), воды, влага, капля, лед (2), море, пролив, поток, пучина, река (3), родник, снег, струя (3); д) **воздух**: воздух (2); е) **огонь**: дым, огонь (3), пламень (3), пожар. Всего — **60** словоупотреблений.

III. Природа живая: а) **целое**: лог, поле; б) **растительность**: купина, куст, роза (6), сосна, хмель, цветок (2); в) **животный мир**: конь, птица, петух; г) **организм и его продукты**: жало, крылья (3); воск. Всего — **22** словоупотребления.

IV. Человек телесный: а) **тело**: грудь (3), жилы, кровь (4), нога (3). плечи, палец (3), рука (6), сердце (14), спина, стопа, тело, хромец; б) **лицо**: взор (4), глаз (7), губы (2), голос, дуновение, дыхание, лик (3), лицо (4), око (3), слеза, ухо, уста (2), черты (2), чело, язык (2); в) **жизнь и смерть**: бремя, гибель, мертвый, могила, мученье, прах, рана (2), смерть, тление. Всего — **84** словоупотребления.

V. Человек духовный: а) **целое**: душа, дух (2); б) **ощущения**: слух; в) **ум**: загадка, мысль, сомненье (2); г) **речь**: лепет, речь, слово (2); д) **воля**: хотение; е) **чувство**: блаженство, восторг, веселье, любовь (17), отрада (2), радость, страданье, скорбь (2), страх (3), тоска, томленье, трепет, ярость; ж) **нравственность**: вера, грех, грешник, соблазн, скверна. Всего — **51** словоупотребление.

VI. Человек общественный: а) **поселение**: град (= город), село; б) **иерархия**: вождь (2), господин; в) **семья**: брат (2), жених, сестра (2); г) **дружба**: гость (2), друг (4), милый (2), поспешник; д) **общение**: беседа, величание, встреча (3), свидание (3), разлука (4), верность, измена, клятва (2), милость, обман, охрана; е) **хозяйство**: сокровище; ж) **право**: беззаконница, запрет (3), оковы (2); з) **война**: Александры, бой, конница; и) **религия**: бес, вечерня, кумир, молитва, рай (3), серафим; к) **искусство**: соната, хор. Всего — **58** словоупотреблений.

VII. Человек деятельный: а) борение, дело, подвиг, призыв; искатель, плакальщик, пытатель; б) возврат (2), лет, плавание, путь (8), шаг; вожатый (3), путник, скиталец; в) засада, победа, преграда; воин (2), пленный; г) дар (3); д) лобзание, объятие, поцелуй, прикосновение. Всего — **41** словоупотребление.

VIII. Вещи: а) дом, здание, келья, комната, коридор, крылья, ограда (2), сад (2), сень (2), ступень; б) врата, дверь (2), окно, оконце, порог (2); в) дорога, мост; костыль, посох, челнок, якорь: г) костер, печь, свеча (5); д) веретено, весы, кудель, молот, ярмо; зеркало (4), рожок, сосуд, стекло (4), цепь (2), чаша; е) броня, знамя, копье (2), латы (5), меч (7), нож, стрела, тетива, труба (3); ж) кадило, колокол, ладан (2), лампада (2), риза (2);

з) венец, венок, кольцо (2), наряд, перстень, плащ, риза (2); и) книга, страница, строка. Всего **91** словоупотребление.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС (числа — номера стихотворений по порядку; 14^2 означает, что слово дважды упоминается в стихотворении № 14; в круглых скобках — слова с метонимическим контекстуальным значением, в квадратных — с метафорическим):

А. Общие понятия: 1) **благая сила**: око — 5, любовь — 6, (рука — 6), свет — 17; 2) **злая сила**: бес — 14, тьма — 17; 3) **судьба**: судьба — 2^2, жребий — 16, [сестры — 10, веретено — 10, кудель — 10], страницы — 2, [река — 2, капли — 2]; пленный — 2, оковы — 2, 5; 4) **мера**: мера — 4, вес — 4; весы — 3; сотня — 14; без конца — 13; 5) **время**: грядущее — 15, 8 (свет — 8), прошлое — 15 [сосуд — 15, потонувшие сокровища — 2], день — 16, час — 16, минуты — 13, до зари — 13, 22^2, до утра — 11^2. Всего — **37** словоупотреблений.

Б. Лица.

Ба) «Я»: 1) **человек телесный**: силы — 6, хромец — 6; мученье — 25, рана — 22, кровь — 22^2, (струею — 22); 2) **внешность**: рука — 13, палец — 13, 15, спина — 16: шаги — 5; 3) **духовный мир**: душа — 4, дух — 14, 17, сердце — 1, 7, 11, 12, 13, 17^2, 18^3, 21^2, 22, 24, (чаша — 17, алмаз — 17, 19), грудь — 14, 21, 22, жилы — 14, [крылья — 5, 8]; 4) **ощущения**: взор — 2, 15, глаз — 2, 6, 17, 19, (облак — 6), слух — 17, ухо — 2. Всего — **120** словоупотреблений;

Бб) «Ты»: 0) друг — 3, 12, 13, поспешник — 4, [посох — 4, путь —4]; гость — 11^2, путник — 11; вожатый — 10, 13^2, вождь — 14, 16, господин — 16, воин — 14, 15, жених — 12, [серафим — 14]; милый — 18^2; 1) **человек телесный**: силы — 17, слабость — 17, тело — 24, кровь — 24, дыханье — 24, [воск — 24, пурпур — 24, роза — 24, вода — 24, воздух — 24^2]; 2) **внешность**: черты — 11, 13, лик — 4^2, 15, лицо — 11, 13, 15^2, (сияние — 13), [молния — 15]; око — 20, 21, (блеск — 20), глаз — 4, 16 (свет — 16), взор — 15, [струя — 15]; уста — 8, 15, (огонь — 15), губы — 12, 21; чело — 21, плечи — 12, крылья — 12, рука — 12, 13, пальцы — 8, нога — 10, 12, 15, стопа — 10; прикосновение — 8; 2а) **атрибуты**: броня — 16, латы — 10, 12, 13, 16, 20, (блистанье — 10, блеск — 16); меч — 15, (радуга — 15), копье — 15, конь — 15, клеймо — 12; ризы — 21, сиянье — 21, 24, странный наряд — 7. Всего — **48** словоупотреблений;

Бв) «Мы»: 5) **эмоции**: любовь — 3, 4^2, 5, 11, 12, 16, 17^3, 18^3, 19, 25^2 [воды — 4, водопад — 4, родник — 4, ярмо — 12, струя — 17, кровь — 17, розы — 17, горение — 8, огонь — 19, пламя — 19, пламень — 22, пожар — 24, саламандры — 19], покой — 4, веселье — 22, радость — 21, отрада — 1, 23, восторг — 21, блаженство — 14, [рана — 14], лёт — 17, объятия — 3, поцелуй — 3; томленье — 6, тоска — 1, скорбь — 4, 5, [бремя — 5], страх — 5, 6, 8, трепет — 7, тень (на челе) — 21, страданье — 25, слеза — 4, плакальщик — 2; 6) **воля**: хотение — 8, [якорь — 23]; борение — 8,

пытатель — 2, искатель — 2; 7) **ум**: мысль — 3, обман — 9, загадка — 7, сомненье — 16, 17, [пламень — 17]; 8) **речь**: лепет — 7, слово — 11, 23, речь — 7, беседа — 11, молчание — 8, голос — 20, язык — 22, 25, взор — 13, рука — 25; 9) **дело**: дело — 3; 10) **нравственность**: грешник — 4, грех — 14, [жало — 14, риза — 14], соблазн — 14, скверна — 5; 11) **общество, общение**: сестра — 3, брат — 3, 7; знаки милости — 16, лобзание — 14, величание — 8, клятва — 8, 15, верность — 15, [цепи — 19, 24, мост — 19, оконце — 19, планета — 19, земля — 19, день — 19, ночь — 19], перстень — 13, кольцо — 13, 15; измена — 25, разделение — 8; 12) **религия**: вера — 5, подвиг — 5, молитва — 23, вечерня — 5, ладан — 23, кадило — 23, дым — 23, пещеры — 5; земной кумир — 12; 13) **искусство**: книга — 16, строки — 16; песня — 8, пенье — 16, 25^2, хоры — 8, соната — 20, (звуки — 20). Всего — **50** словоупотреблений.

В. Событие: 1) **срок**: срок — 2, время — 5, 17, пора — 11, лето господне — 11, год — 11, день — 9^3, 11, (белый камень — 11), час — 9, [алмаз — 9, блеск — 9, венец — 9, тень — 9, узор — 9, черта — 9, сень — 9, сосна — 9, холм — 9, утро — 9, полдень — 9, вечер — 9]; сигнал — 2, петух — 17, труба — 2^2, 21, колокол — 21, свет — 9, (туман — 9); 2) **встреча**: встреча — 1^2, 7, свидание — 1, 17, 25, призыв — 17, (звуки — 17); 2а) **дар**: дар — 13, 16^2, зеркало — 13, 15^2, 16, стекло — 13^2, 15, (день — 13); тень — 13, образ — 16, двойник — 16; 3) **путь**: путь — 6, 7, 14, 19, 21, 23^2, дорога — 24, коридор — 13, ступень — 13, без возврата — 7, 13, [плаванье — 25, пролив — 25]; скиталец — 13; костыли — 6 (други — 6), дорожный рожок — 22, дорожный плащ — 21; 4) **препятствие**: преграда — 23, разлука — 21, 25, запрет — 24, 25^2; река — 13, 19, поток — 13, пучина — 13, воды — 13, волны — 13, 15, глубина — 15, (челнок — 13); темнота — 13, небосвод — 13: огонь — 15, пламенный простор — 15, огненное море — 15, [купина — 15]; ярость — 13, смерть — 13, гибель — 13; 4а) **борьба**: беда — 18, засада — 18, охрана — 14, бой — 10, удар — 16, (гром — 10); меч — 11, 18^3, 22, 23, стрелы — 24, тетива — 11, копье — 10, знамя — 10, конница — 10, (беззаконница — 10), молот — 19, костер — 25, нож — 25; победы — 11, [Александры — 19]; 5) **цель**: конец — 19, берег — 24, холмы — 13, куст — 13, роза — 13, 18^3, страна иная — 13, дали — 7, свет — 7; пороги — 7, врата — 7, сад — 6^2, рай — 6, 9, 22, небесный град — 23. Всего — **140** словоупотреблений..

Г. Окружение: 1) **ближнее**: здание — 1, дом — 11, сень — 11, крыльцо — 11, комната — 1, келья — 1; ограда — 20^2, стекла — 1, окно — 3, дверь — 3^2, круг — 12, свет — 12; печи — 3, ладан — 1, ризы — 1, золото — 1, лампада — 4, 20, свеча — 1^2, 3, 7, 20, свет (свечей) — 11, 20; 2) **дальнее**: мир — 19, дали — 2^2, день — 2^2, май — 2, свет — 2, 10, цвет — 2, тень — 2, тишина — 10; небо — 15^2, солнце — 2, 21, звезды — 4, сумрак — 21, облако — 21, дуновение — 8, влага — 18; села — 13, поле — 10, луг — 2, цветы — 2, 10 (венок — 10), хмель — 10, птицы — 2

(пенье — 2); 3) **в целом:** мир — 5, внешний мир — 12, здешние страны — 9; время — 8, 19, тление — 8, прах — 8, [мертвый — 14, могила — 14]; холод — 1, лед — 1, 4, снег — 1. Всего — 69 словоупотреблений.

Разница между двумя картинами очевидна. Не говоря уже о том, что в функциональном тезаурусе слова *день*, *тень* и им подобные дифференцируются по значениям и расходятся в разные рубрики, можно заметить, например, как разделяются слова *стекло* (синоним окна и синоним зеркала), *взор* (*мой взор* — элемент душевной жизни человека, *твой взор* — элемент внешности человека), *рука* (к кому... мне *руки* протянуть; целую *руки* твои; *рукою* крепкой Любовь меня взяла), как перемещаются слова *крылья* (не часть птичьего организма, а символ человеческой душевной силы — ср. заглавие известной повести Кузмина), *камень* (белым *камнем* отмечен этот день), *дым* (*дым* и так идет из кадила), *пещера* (я подвиг великой веры свершить готов, когда призовешь в *пещеры*). Понятно, что такая рубрикация точнее передает интуитивное восприятие этих слов в кузминском тексте. В словосочетаниях типа *блеск очей*; *из уст его огонь; стекала кровь струею* и т. п. слова *блеск*, *огонь*, *струя*, следуя за главными, попадают в семантический разряд «человек телесный» (такие и подобные слова взяты в функциональном тезаурусе в круглые скобки). Наконец, слова, входящие в состав сравнений, метафор и пр., тоже относились к рубрике не по основному своему, а по переносному значению: мой друг прекрасен, как *серафим*; ты как *воск*, *окрашенный пурпуром*, таешь; горит в груди блаженства *рана* (такие слова взяты в квадратные скобки). В рубриках «срок» и «судьба» половина словоупотреблений оказываются переносными. По существу такие образы существуют в художественном мире произведения на особом положении — не как «основные», «реальные», а как «вспомогательные», «условные» (швейцара мимо он *стрелой*... — говорится об Онегине, но это не значит, что *стрела* входит в предметный мир «Евгения Онегина»). Иногда они разрастаются в целые картины и все же остаются вспомогательными: в стихотворении № 9 «Двойная тень дней прошлых и грядущих...» описание полуденной тени от сосен занимает половину стихотворения, и все-таки это лишь сравнение для основного — образа *роковой час*. Иногда они получают самостоятельное развитие, и тогда граница между вспомогательными и основными образами становится трудно различима: во фразе «в моем сердце — *роза любви*» — *роза* несомненно была бы вспомогательна; но *розы любви* расцветающие видит глаз; из-за *розы* меч горящий блещет — здесь уже такой уверенности нет. У символистов и потом у авангардистов это бывает чаще, у Кузмина (в «Сетях») сравнительно редко.

В результате таких сдвигов пропорции основных семантических полей в функциональном тезаурусе заметно меняются по сравнению с формальным. Сильно сокращаются разряды «вещи» и «природа»: и *перстень*, и *ярмо*, и *цепь*, и *пламя*, и *роза*, и *планета* оказываются лишь

символами человеческих состояний и отношений. Сокращается также разряд «общие понятия»: много слов, обозначающих категорию «время», переходит в рубрику «событие: срок», а много слов типа *блеск, свет...* — в рубрику «человек: внешность». За счет этого расширяются прежде всего разряды «лица» (на «человека духовного» по формальному тезаурусу приходилась одна десятая часть всех словоупотреблений, по функциональному — почти четверть) и «события». Если приравнять функциональный разряд «общие понятия» к одноименному формальному (I), «дальний мир» — к «природе» (II—III), «лица» — по рубрикам к «человеку телесному», «человеку духовному» и «человеку общественному» (IV, V, VI), «события» — к «человеку деятельному» (VII), а «ближний мир» — к «вещам» (VIII), то картина пропорций будет такая:

Разряды:	I	II—III	IV	V	VI	VII	VIII
Формальный тезаурус:	18,5	16,5	17,0	10,0	11,5	8,0	18,0%
Функциональный тезаурус:	7,5	8,0	3,5	35,0	12,5	28,0	5,5%

Можно отметить и еще некоторые любопытные подробности. К «я» относится 123 словоупотребления, к «ты» 84, общее соотношение 6:4. Но по разряду «человек телесный» это соотношение оказывается 2:8, а по разряду «человек духовный» — 9,5:0,5; «я» в наших стихах раскрывается главным образом изнутри (что вполне естественно), а «ты» — извне (что уже менее предсказуемо: вполне возможны стихи, в которых поэт так вживается в «ты», что изображает его также преимущественно изнутри, — таков Пушкин в своих элегиях). В первом из трех циклов нашего материала отношение «я : ты» — 8:2, во втором — 3:7, в третьем — 7:3; из трех наслаивающихся образов «ты — гость», «ты — вожатый» и «ты — милый» наиболее детализованным оказывается второй. На разряды «окружение» и «общие понятия» в первом цикле приходится 35% словоупотреблений, во втором — 20%, в третьем — 10%: поэт как бы старается вначале представить лиц и действие на фоне декораций, а потом оставляет эту заботу.

Главная, однако, разница в том, что по формальному тезаурусу нельзя было реконструировать исходную совокупность текстов, а по функциональному уже отчасти можно: «Миром правит Любовь, сила благая, бдящая и светлая; человек — пленник в оковах неведомой судьбы, но для каждого наступает роковой срок, когда раздается сигнал и открывается путь к свету; вожатым на этом пути становится гость и друг, лицо его сияет, из уст его огонь, на плечах — латы; он вручает дар — зеркало со своим образом; человек предается ему клятвой верности, скрепленной лобзанием и перстнем, и тогда в нем, измученном, оживает сердце, в него входит любовь, изгоняя страх и скорбь, суля восторг и блаженство...»

и т. д. — такой почти механический пересказ функционального тезауруса связными фразами уже дает картину, довольно близко отражающую художественный мир данных стихотворений Кузмина. Можно даже пойти дальше, опираясь на кузминскую синонимику и на частотность его излюбленных слов: «Сердце трепещет и горит огнем в предощущении любви; час трубы настал, свет озаряет мне путь, глаз мой зорок и меч надежен, позабыты страхи; роза кажет мне дальний вход в райский сад, а ведет меня крепкая рука светлоликого вожатого в блеске лат», — такая развертка набора самых употребительных слов нашего тезауруса может считаться как бы пересказом ненаписанного стихотворения Кузмина из нашего раздела «Сетей».

Можно заметить, что предлагаемое описание мира по функциональному тезаурусу — «Миром правит Любовь...» и т. д. — напоминает импрессионистические характеристики вроде: «Мир Фета — это ночь, благоуханный сад, божественно льющаяся мелодия и переполненное любовью сердце...» Или: «В стихах Багрицкого веет вольность сурового моря и бескрайней степи, и этот ветер становится торжествующей бурей революции...» и т. п. (примеры условные). Это так: только те образные связи, которые в таких характеристиках угадывались наобум, здесь опираются на объективно установленные закономерности сочетаний образов по смежности в данном тексте. Точно так же ведь и формальный тезаурус: «положительные эмоции — столько-то словоупотреблений, отрицательные эмоции — столько-то» — восходит к импрессионистическим характеристикам вроде: «Любимое слово писателя NN — *страх*: листаем и видим: *страх* сдавил ему горло, липкий *страх* подползал к сердцу, *страхами* вставала уличная ночь...» (пример условный; такие приемы любил К. Чуковский). И там, и здесь наука делает одно и то же дело: объективными показателями подтверждает и уточняет (или опровергает) непосредственное интуитивное впечатление от текста.

Формальный тезаурус остается незаменим как средство межтекстового анализа (функциональный — как средство внутритекстового). Возьмем еще раз пропорции 8 разрядов формального тезауруса части III «Сетей» и сравним их с теми же пропорциями в части IV «Сетей» («Александрийские песни», 690 словоупотреблений существительных):

Разряды:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Часть III	18,5	12,0	4,5	17,0	10,0	11,5	8,0	18,0%
«Александрийские песни»	9,5	11,0	8,0	16,5	6,5	27,0	5,5	17,0%

Цифры подтверждают и уточняют интуитивное впечатление: мир «Александрийских песен» — более конкретный (вдвое ниже доля «об-

щих категорий»), более вещественный (доля «вещей» — та же, но эти вещи предстают не как сравнения и метафоры для чего-то иного, а сами по себе), более живой (почти вдвое больше становится «живой природы»), более внешний («человек духовный» сокращается на треть, а «человек общественный» возрастает почти вдвое), более созерцательный («человек деятельный» заметно сокращается; кроме того, половину этого разряда в «Александрийских песнях» составляют названия профессий — *угольщик*, *красильщик*, *танцовщица*, *воин*, *вор*... — стоящие на грани разряда «человек общественный» и совершенно нехарактерные для части III). Подобное сопоставление функциональных тезаурусов вряд ли было бы возможно: функциональный тезаурус «Александрийских песен» (еще не составленный) имел бы, вероятно, слишком непохожий вид. Можно сказать, что формальный тезаурус показывает, как обогащается восприятие данного текста от запаса общеязыковых ассоциаций, накопившихся в результате знакомства со многими другими текстами; функциональный тезаурус, наоборот, показывает, как запас общеязыковых ассоциаций обогащается и обновляется спецификой данного нового текста. Формальный тезаурус позволяет сравнивать тексты по составу лексики внутри семантических гнезд; функциональный тезаурус — по структуре этих семантических гнезд.

Является ли рассматриваемая структура элементом идиостиля? Это зависит от того, какое содержание мы вкладываем в понятие «идиостиль». С одной стороны, нет: если идиостиль — это те явления языка, которые неминуемо присутствуют в речи автора, о чем бы в этой речи ни говорилось, то наш тезаурус охватывает не столько словесный, сколько образный уровень речи, т. е. именно специфику того, «о чем в ней говорится». С другой стороны, да: наш тезаурус — это картина нестандартных семантических связей, присущих не языку вообще, а только данному автору (произведению, группе произведений), и как таковая, по-видимому, имеет право называться идиостилем.

Для дальнейшего совершенствования техники составления функциональных тезаурусов представляются важными три направления.

Первое — самое очевидное: нужно расширять круг учитываемых слов — принимать к рассмотрению не только существительные, но и прилагательные (конечно, вокруг своих существительных), и глаголы (вокруг своих подлежащих и дополнений; собственно, такие рубрики, как «событие» или «человек деятельный», гораздо естественнее заполняются именно глаголами), и даже местоимения: уже при нашем первом подступе понадобилось выделить поля «я» и «ты», а какие тонкости допускает игра местоимениями в лирике, давно и блестяще показано Р. Якобсоном. Разумеется, при таком расширении круга слов еще больше расширится круг учитываемых словосочетаний.

Второе: нужно дифференцировать виды и степени межсловесных связей по смежности, лежащих в основе функционального тезауруса, — например, внутри словосочетания, внутри предложения, между смежны-

ми предложениями, внутри целого текста. Для формального тезауруса аналогичную иерархию представляют связи между словами одной рубрики, одного разряда, одного класса [см. Исхакова 1983]. Мы попробовали выделить в нашем материале наиболее тесные связи — внутри словосочетания и внутри предложения: *други-костыли*, *свет любви*, *любовь и скорбь*, *сердце, как чаша*, *сердце* (точит) *кровь*, *кровь* (станет) *водою*, *светом* (развею) *тьму*, *свет* (горит) *до утра*, *с пеньем* (пойду) *на костер*. Таких связей в нашем тексте оказалось 162. Из них 94 сплетаются в одну большую группу (87 слов, 236 словоупотреблений: от любого из этих слов к любому можно перейти, сделав от 1 до 10 шагов по словосочетаниям — например, от *посоха* к *молнии*: *посох* (нужен) *в пути*, в *пути* (испытаешь) *меч*, *меч сердце* (прободал), *сердца алмаз*, *Час, как алмаз*, *день и час*, *день* (струился) *из стекла*, *стекло* (хранит) *черты*, (видишь) *в чертах лицо*, *лицо как молния*), 33 — в 12 малых групп по 3—10 слов (всего 53 слова, 90 словоупотреблений); 35 представлены одинокими парами слов (всего 70 слов, 75 словоупотреблений), т. е. из общего количества 285 слов (500 словоупотреблений) в тесные словосочетания входят 73% (80% словоупотреблений), в том числе в основной группе — 30% (47% словоупотреблений). Насколько такая степень словосочетательной связности текста является нормальной, повышенной или пониженной, — до обследования сравнительного материала сказать невозможно.

Наконец, третье: нужно расширять охватываемую группу текстов, сравнивая функциональный тезаурус одного стихотворения, цикла стихотворений, раздела в книге, целой книги, группы книг, всего творчества поэта. (Мы уже видели некоторые отличия в пропорциях функционального тезауруса трех циклов нашего материала.) Интересно, что среди рассматриваемых 25 стихотворений есть одно (№ 11), в котором собраны почти все основные рубрики нашего тезауруса (сердце, любовь, дом, гость, путник, срок, путь на борьбу и победы): при желании все остальные стихотворения можно вывести из этого.

«Лето господнее — благоприятно».
Всходит гость на высокое крыльцо:
Все откроется, что было непонятно.
Видишь в чертах его знакомое лицо?

Нам этот год пусть будет високосным,
Белым камнем отмечен этот день.
Все пройдет, что окажется наносным.
Сядет путник под сладостную сень.

Сердце вещее мудро веселится:
Знает, о знает, что близится пора.
Гость надолго в доме поселится,
Свет горит до позднего утра.

Сладко вести полночные беседы.
Слышит любовь небесные слова.
Утром вместе пойдем мы на победы —
Меч будет остр, надежна тетива.

Составление тезаурусов отдельных стихотворений — прием, неоднократно используемый Ю. М. Лотманом в его анализах поэтического текста [Лотман 1972]. Его опыт показывает, что здесь часто оказывается важным самый широкий принцип рубрикации: «хорошее — плохое», причем и в положительном и в отрицательном поле могут объединяться слова из самых разных семантических разрядов. Можно предполагать что по мере расширения материала от одного стихотворения к циклу и т. д. этот оценочный критерий рубрикации будет все более слабеть, а объективные все более выдвигаться, пока наконец в пределе — при максимальном охвате материала — функциональный тезаурус текста не сблизится и не сольется с формальным тезаурусом языка.

В заключение воспользуемся случаем для публикации одного неизданного текста — как бы в оправдание того, что материалом для описанных «словарных» методов исследования были взяты тексты именно Кузмина. Это — небольшое произведение, по-видимому, конца 1920-х годов, показывающее, что форма словаря (в данном случае — алфавитного) была не чужда художественным экспериментам самого Кузмина. Оно производит впечатление алфавитного указателя характерной топики собственного творчества (раннего и позднего), составленного самим поэтом. Алфавитный принцип организации текста в поэзии известен еще с ветхозаветных псалмов, в прозе применялся гораздо реже. Здесь ассоциация напрашиваются не столько с литературными аналогами, сколько с изобразительным искусством («Азбука» Бенуа), или, что еще интереснее, с кинематографом: последовательность сменяющихся картин напоминает смену кадров. Это, может быть, не случайно: интерес Кузмина к кинематографу засвидетельствован (не говоря о мелких реминисценциях) циклом 1924 г. «Новый Гуль» и драмой «Смерть Нерона», в которой чередование сцен из римской истории и из современной жизни близко напоминает гриффитовскую «Нетерпимость».

Без заглавия <(РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 28, л. 77)>

[1] Айва разделена на золотые, для любви, половинки. Предложить — вопрос, отведать — ответ.

[2] Желтая бабочка одна трепещет душою на медовых шероховатых округлостях, пока не появится

[3] всадник, и не будет

[4] гостем.

5 Друг, —

6 он редок, как единорог, что завлек Александра Рогатого на заводи, где вырос город для счастья любви,

7 он слаще жасмина,

8 вернее звезды (в море, над лиловой тучей, в одиноком бедном окне).

9 Италия, вторая родина, нас примет! Коринфская капитель обрушилась, как головка спелой спаржи, и обломок стоит в плюще под павлиньим небом, как переполненная осенними, лопающимися от зрелой щедроты плодами, корзина.

10 И ты, Китай, флейтой лунных холмов колдуешь дружбу.

11 Лодка, лодка! место — двоим, третий тонет,

12 и мандолина миндально горчит слух. Испано-Рим и арабо-Венеция загробным кузнечиком гнусаво трещат, как крылышком богини Пэйто — убеждения.

13 Навес полосатый и легкий скроет твою убежденность, когда язычок умолкнет.

14 С облака на облако третий скачет все выше к фазаньим перьям зари. Дитя вдохновенья.

15 Пастух на синих склонах.

16 Рыбак усердно каплет.

17 Сыпется снег на черно-зеленый мох.

18 Еще неизвестная, но уже полная значенья тропа на свиданье —

19 и утро, возвращенье.

20 Фонарь тушится. Он не нужен.

21 Огромный холм, как комод, как Арарат,

22 внизу часовой, будто убежал ангел из восточного рая.

23 Наконец, шатер, как скиния наслаждения, он закрыт.

24 Щегленок поет невинно для отвода глаз.

25 Но эхо перекладывает все это в другую тональность двусмысленно и соблазнительно.

26 Из шатра выходит юноша.

27 Он как яблоня. Впрочем, у шатра и вырастает яблоня, словно для сравнения не в свою пользу.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

I. МУДРАЯ ВСТРЕЧА. *Посвящается Вяч. И. Иванову.* (1) 1. ***Стекла стынут от холода***, Но сердце знает. Что лед растает — Весенне будет и молодо. / В комнатах пахнет ладаном. Тоска истает. Когда узнает. Как скоро дастся отрада нам. / Вспыхнет на ризах золото. Зажгутся свечи Желанной встречи — Вновь цело то, что расколото. / Снегом блистают здания. Провидя встречи, Я теплю свечи — Мудрого жду свидания.

(2) 2. ***О, плакальщики дней минувших***, Пытатели немой судьбы, Искатели сокровищ потонувших, — Вы ждете трепетно трубы? / В свой срок, бесстрастно неизменный. Пробудит дали тот сигнал. Никто бунтующий и мирный пленный Своей судьбы не отогнал. / Река все та ж, но капли разны. Безмолвны дали, ясен день. Цвета цветов всегда разнообразны, И солнца свет сменяет тень. / Наш взор не слеп, не глухо ухо. Мы внемлем пенью вешних птиц. В лугах — тепло, предпразднично и сухо — Не торопи своих страниц. / Готовься быть к трубе готовым. Не сожалей и не гадай. Будь мудро прост к теперешним оковам, Не закрывая глаз на Май.

(3) 3. ***Окна плотно занавешены***, Келья тесная мила. На весах высоких взвешены Наши мысли и дела. / Дверь закрыта, печи топятся, И горит, горит свеча. Тайный друг ко мне торопится, Не свища и не крича. / Стукнул в дверь, отверз объятия; Поцелуй, и вновь, и вновь, — Посмотрите, сестры, братия, Как светла наша любовь!

(4) 4. ***Моя душа в любви не кается*** — Она светла и весела. Какой покой ко мне спускается! Зажглися звезды без числа. / И я стою перед лампадами. Смотря на близкий милый лик. Не властен лед над водопадами, Любовных вод родник велик. / Ах, нужен лик молебный грешнику, Как посох страннический в пути. К кому, как не к тебе, поспешнику, Любовь и скорбь свою нести? / Но знаю вес и знаю меру я, Я вижу близкие глаза, И ясно знаю, сладко веруя: «Тебе нужна моя слеза».

(5) 5. ***Я вспомню нежные песни*** И запою, Когда ты скажешь: «воскресни». / Я сброшу грешное бремя И скорбь свою, Когда ты скажешь: «вот время». / Я подвиг великой веры Свершить готов, Когда позовешь в пещеры; / Но рад я остаться в мире Среди оков, Чтоб крылья раскрылись шире. / Незримое видит око Мою любовь — И страх от меня далеко. / Я верно хожу к вечерне Опять и вновь, Чтоб быть недоступней скверне.

(6) 6. ***О, милые други, дорогие костыли!*** К какому раю хромца вы привели! / Стою, не смею ступить через порог — Так сладкий облак глаза мне заволок. /Ах, я ли, темный, войду в тот светлый сад? Ах, я ли, слабый, избегнул всех засад? / Один не в силах пройти свой узкий путь, К кому в томленьи мне руки протянуть? / Рукою крепкой любовь меня взяла И в сад пресветлый без страха провела.

(7) 7. ***Как отрадно, сбросив трепет***, Чуя встречи, свечи жечь, Сквозь невнятный нежный лепет Слышать ангельскую речь. / Без загадок разгадали. Без возврата встречен брат; Засияли нежно дали Чрез порог небесных врат. /

Темным я смущен нарядом, Сердце билось, вился путь, Но теперь стоим мы рядом, Чтобы в свете потонуть.

(8) 8. ***Легче весеннего дуновения*** Прикосновение Пальцев тонких. Громче и слаще мне уст молчание, Чем величание Хоров звонких. / Падаю, падаю, весь в горении, Люто борение, Крылья низки. Пусть разделенные — вместе связаны, Клятвы уж сказаны — Вечно близки. / Где разделение? время? тление? Наше хотение Выше праха. Встретим бестрепетно свет грядущего, Мимоидущего Чужды страха.

(9) 9. ***Двойная тень дней прошлых и грядущих*** Легла на беглый и неждущий день — такой узор бросает полднем сень Двух сосен, на верху холма растущих. / Одна и та она всегда не будет: Убудет день, и двинется черта, И утро уж другой ее пробудит, И к вечеру она уже не та. /Но будет час, который непреложен, Положен в мой венец он, как алмаз, И блеск его не призрачен, не ложен — Я правлю на него свой зоркий глаз. / То не обман, я верно, твердо знаю: Он к раю приведет из темных стран. Я видел свет, его я вспоминаю — И все редеет утренний туман.

II. ВОЖАТЫЙ. *Victori duci.* (10) 1. ***Я цветы сбираю пестрые*** И плету, плету венок, Опустились копья острые У твоих победных ног. / Сестры вертят веретенами И прядут, прядут кудель. Над упавшими знаменами Разостлался дикий хмель. / Пронеслась, исчезла конница, Прогремел, умолкнул гром. Пала, пала беззаконница — Тишина и свет кругом. / Я стою средь поля сжатого, рядом ты в блистаньи лат. Я обрел себе Вожатого — Он прекрасен и крылат. / Ты пойдешь стопою смелою, Поведешь на новый бой. Что захочешь — то и сделаю: Неразлучен я с тобой.

(11) 2. ***«Лето Господнее — благоприятно»***... (*см. в тексте*)

(12) 3. ***Пришел издалека жених и друг***. Целую ноги твои! Он очертил вокруг меня свой круг. Целую руки твои! / Как светом озарен весь внешний мир. Целую латы твои! И не влечет меня земной кумир. Целую крылья твои! / Легко и сладостно любви ярмо. Целую плечи твои! На сердце выжжено твое клеймо. Целую губы твои!

(13) 4. ***Взойдя на ближнюю ступень***, Мне зеркало вручил Вожатый; Там отражался он как тень, И ясно золотели латы; А из стекла того струился день. / Я дар его держал в руке, Идя по темным коридорам. К широкой выведен реке, Пытливым вопрошал я взором, В каком нам переехать челноке. / Сжав крепко руку мне, повел Потоком быстрым и бурливым Далеко от шумящих сел К холмам спокойным и счастливым, Где куст блаженных роз, алея, цвел. / Но ярости пугаясь вод, Я не дерзал смотреть обратно; Казалось, смерть в пучине ждет, Казалось, гибель — неотвратна. А все темнел вечерний небосвод. / Вожатый мне: «о друг, смотри — Мы обрели страну другую. Возврата нет. Я до зари С тобою здесь переночую». (О, сердце мудрое, гори, гори!). / «Стекло хранит мои черты; Оно не бьется, не тускнеет. В него смотря, обрящешь ты То, что спасти тебя сумеет От диких волн и мертвой темноты». / И пред сиянием лица Я пал, как набожный скиталец. Минуты длились без конца. С тех пор я перстень взял на палец, А у него не видел я кольца.

(14) 5. ***Пусть сотней грех вонзался жал***, Пусть — недостоин, Но светлый воин меня лобзал — и я спокоен. / Напрасно бес твердит: «приди: Ведь риза — драна!» Но как охрана горит в груди Блаженства рана. / Лобзаний тех ничем не смыть, Навеки в жилах; Уж я не в силах как мертвый быть В пустых могилах. / Воскресший дух неумертвим, Соблазн напрасен. Мой вождь прекрасен, как серафим, И путь мой — ясен.

(15) 6. ***Одна нога — на облаке***, другая на другом, И радуга очерчена пылающим мечом. / Лицо его как молния, из уст его — огонь. Внизу, к копью привязанный, храпит и бьется конь. / Одной волной взметнулася морская глубина. Все небо загорелося, как Божья купина. / «Но кто ты, воин яростный? тебя ли вижу я? Где взор твой, кроткий, сладостный, как тихая струя? / Смотри, ты дал мне зеркало, тебе я обручен, Теперь же морем огненным с тобою разлучен». / Так я к нему, а он ко мне: «смотри, смотри в стекло. В один сосуд грядущее и прошлое стекло». / А в зеркале по-прежнему знакомое лицо, И с пальца не скатилося обетное кольцо. / И поднял я бестрепетно на небо ясный взор — Не страшен, не слепителен был пламенный простор. / И лик уж не пугающий мне виделся в огне, И клятвам верность прежняя вернулася ко мне.

(16) 7. ***С тех пор всегда я не один***, Мои шаги всегда двойные, И знаки милости простые дает мне Вождь и Господин. С тех пор всегда я не один. / Пускай не вижу блеска лат, Всегда твой образ зреть не смею — Я в зеркале его имею, Он так же светел и крылат. Пускай не вижу блеска лат. / Ты сам вручил мне этот дар, И твой двойник не самозванен, И жребий наш для нас не странен — О ту броню скользнет удар. Ты сам вручил мне этот дар. / Когда иду по строкам книг, Когда тебе склоняю пенье, Я знаю ясно, вне сомненья, Что за спиною ты приник, Когда иду по строкам книг. / На всякий день, на всякий час — Тебя и дар твой сохраняю. Двойной любовью я сгораю, Но свет один из ваших глаз На всякий день, на всякий час.

III. СТРУИ. (17) 1. ***Сердце, как чаша наполненная***, точит кровь; Алой струею неиссякающая течет любовь; Прежде исполненное приходит вновь. / Розы любви расцветающие видит глаз. Пламень сомненья губительного исчез, погас. Сердца взывающего горит алмаз. / Звуки призыва томительного ловит слух. Время свиданья назначенного пропел петух. Лета стремительного исполнен дух. / Слабостью бледной охваченного подниму. Светом любви враждующую развею тьму. Силы утраченные верну ему.

(18) 2. ***Истекай, о сердце, истекай!*** Расцветай, о роза, расцветай! Сердце, розой пьяное, трепещет. / От любви сгораю, от любви; Не зови, о милый, не зови: Из-за розы меч горящий блещет. / Огради, о сердце, огради. Не вреди, меч острый, не вреди: Опустись на голубую влагу. / Я беду любовью отведу, Я приду, о милый, я приду И под меч с тобою вместе лягу.

(19) 3. ***На твоей планете всходит солнце*** И с моей земли уходит ночь. Между нами узкое оконце, Но мы время можем превозмочь. / Нас связали крепкими цепями, Через реку переброшен мост. Пусть идем мы разными путями — Непреложен наш конец и прост. / Но смотри, я — цел и не расколот, И бесслезен стал мой зрящий глаз. И тебя пусть не коснется молот, И в тебе пусть вырастет

алмаз. / Мы пройдем чрез мир как Александры, То, что было, повторится вновь, Лишь в огне летают саламандры, Не сгорает в пламени любовь.

(20) 4. ***Я вижу — ты лежишь под лампадой***; Ты видишь — я стою и молюсь. Окружил я тебя оградой И теперь не боюсь. / Я слышу — ты зовешь и вздыхаешь, Ты слышишь мой голос: «иду». Ограды моей ты не знаешь И думаешь, вот приду. / Ты слышишь звуки сонаты И видишь свет свечей, А мне мерещатся латы И блеск похожих очей.

(21) 5. ***Ты знал, зачем протрубили трубы***, Ты знал, о чем гудят колокола, — Зачем же сомкнулись вещие губы И тень на чело легла? / Ты помнишь, как солнце было красно И грудь вздымал небывалый восторг, — Откуда ж спустившись, сумрак неясный Из сердца радость исторг? / Зачем все реже и осторожней Глядишь, опустивши очи вниз? Зачем все чаще плащ дорожный Кроет сиянье риз? / Ты хочешь сказать, что я покинут? Что все собралися в чуждый путь? Но сердце шепчет: «разлуки минут: Светел и верен будь».

(22) 6. ***Как меч мне сердце прободал,*** Не плакал, умирая. С весельем нежным сладко ждал Обещанного рая. / Палящий пламень грудь мне жег, И кровь, вся голубая. Вблизи дорожный пел рожок, «Вперед, вперед!» взывая. / Я говорил: «бери, бери! Иду! лечу! с тобою!» И от зари и до зари Стекала кровь струею. / Но к алой ране я привык. Как прежде истекаю, Но нем влюбленный мой язык. Горю, но не сгораю.

(23) 7. ***Ладана тебе не надо***: Дым и так идет из кадила. Не даром к тебе приходила Долгих молитв отрада. / Якоря тебе не надо: Ты и так спокоен и верен. Не нами наш путь измерен До небесного града. / Слов моих тебе не надо: Ты и так все видишь и знаешь, А меч мой в пути испытаешь, Лишь встанет преграда.

(24) 8. ***Ты как воск, окрашенный пурпуром, таешь***, Изранено стрелами нежное тело. Как роза сгораешь, сгорая не знаешь, Какое сиянье тебя одело. / Моя кровь пусть станет прохладной водою, Дыханье пусть станет воздухом свежим! Дорогой одною идем с тобою, Никак мы цепи своей не разрежем. / Вырываю сердце, паду бездушен! — Угасни, утихни, пожар напрасный! Пусть воздух душен, запрет нарушен: Мы выйдем целы на берег ясный.

(25) 9. ***Если мне скажут «ты должен идти на мученье»***, — С радостным пеньем взойду на последний костер, — Послушный. / Если б пришлось навсегда отказаться от пенья, Молча под нож свой язык я и руки б простер, — Послушный. / Если б сказали: «лишен ты навеки свиданья», — Вынес бы эту разлуку, любовь укрепив, — Послушный. / Если б мне дали последней измены страданья, Принял бы в плаваньи долгом и этот пролив, — Послушный. / Если ж любви между нами положат запрет, Я не поверю запрету и вымолвлю: «нет».

P. S. ***По аналогии с этим частотным тезаурусом образов (существительных) мы попробовали составить частотный тезаурус мотивов (глаголов) для «Стихов о Прекрасной Даме» Блока (93 стихотворения***

по изданию 1905 г.). Были выделены рубрики (по убыванию веса) «движение», «иные действия», «пространство», «зрение», «мысль», «речь», «сокрытие/раскрытие», «бытие», «хорошие и дурные чувства» и т.д. Рассматривалось, какие отклонения от средних показателей этих рубрик дают, во-первых, показатели трех разделов сборника, «Неподвижность», «Перекрестки» и «Ущерб», а во-вторых, показатели глаголов, относящихся к трем образным полюсам книги, «Он» (герой), «Она» (героиня) и «Оно» (обстановка). Некоторые результаты были интересны, но рубрикация оставляла желать лучшего, и работа осталась неопубликованной.

АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

1. Русская культура со времен Петра I должна была развиваться ускоренным темпом, нагоняя западную. При этом западная культура тоже развивалась в различных странах неравномерно, и это еще больше осложняло картину культурного влияния. Самый известный эпизод относится к первым же шагам новой русской литературы — ко времени Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова. В ближней Германии в это время еще господствовало придворное барокко, в дальней Франции уже царил просветительский классицизм, стилистические вкусы названных русских поэтов больше склонялись к первому, а идейные взгляды, более жестко диктуемые последствиями петровского культурного переворота, — ко второму. Результатом явилось то достаточно своеобразное явление второй трети русского XVIII в., которое вернее всего было бы назвать «просветительским барокко»; всем известно, сколько хлопот доставила историкам русской литературы XVIII в. классификация этого явления. Недвусмысленный классицизм пришел ему на смену лишь в следующем литературном поколении — с Сумароковым.

Нечто подобное можно увидеть в русской поэзии и полтораста лет спустя — на переломе от XIX к XX в. В существующих обзорах истории русской литературы на это обычно не обращается внимания. Между тем если учесть такое явление, то многое в поэтике русского модернизма станет яснее.

Как русская поэзия ломоносовского периода должна была одновременно наверстывать достижения двух европейских эпох, барокко и классицизма, так русская поэзия начала XX в. — достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской, — парнаса и символизма. Во Франции смена литературных школ совершалась по отчетливому принципу отталкивания. В недрах позднего романтизма с его экзотическими увлечениями сложились вкусы парнасцев — а затем эти поэты выступили самостоятельно, противопоставив безудержному стилю романтиков свой собственный, завершенный и уравновешенный (три сборника «Современный Парнас» — 1866, 1871, 1876; «Трагические поэмы» Леконта де Лиля — 1884; «Трофеи» Эредиа — 1893). В недрах «Парнаса» с его отрешенностью от мира сложились вкусы Верлена и Малларме — а затем символисты выступили самостоятельно, противопоставив скульптурности и четкости парнасского стиля музыкальность и расплывчатую суггестивность своего собственного (очерки Верлена «Прóклятые поэты» — 1883; термин «символизм» у Мореаса — 1885; смерть Малларме — 1898). Русский символизм отставал от французского ровно на

десять лет; ко времени его расцвета во французской литературе уже господствовала постсимволистская разноголосица.

Русская поэзия XIX в. не имела аналога парнасу: поздний романтизм Полонского и Фета задавал тон «чистой поэзии» вплоть до 1890-х годов. Поиском античной завершенности и строгости (хотя бы отчасти) была поэзия Майкова, Мея и Щербины, но современники не восприняли ее всерьез. Талантливый поэт, которого с наибольшим правом можно назвать русским парнасцем, европеец П. Д. Бутурлин, прошел в русской литературе совсем незамеченным. Лишь стоявшие на периферии парнасского движения Сюлли-Прюдом с его психологической лирикой и Ф. Коппе с его социальной бытописью нашли несомненный отголосок в русской поэзии 1880—1890-х годов, и исследовать их влияние было бы очень интересно. Однако самые видные «парнасские» имена, Леконт и Банвиль, оставались к 1890-м годам так же чужды русской поэзии, как Верлен и Рембо (Банвиль не дошел до русских писателей и читателей и по сей день).

2. Оба зачинателя русского символизма — и прогремевший Брюсов, и оставшийся в тени Анненский — осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно. В «Тихих песнях» Анненского, как известно, был раздел переводов под заглавием «Парнасцы и прóклятые»; прóклятыми были Верлен, Рембо, Корбьер, Роллина, Кро, Малларме, т. е. первая шеренга символистов. В подходе Анненского к этому материалу были любопытные особенности. Как это ни странно, его привлекают в них не столько стиль, сколько темы: одиночество поэта, одержимость, преданность неземному, безбытность, обреченность, предсмертие, смерть. Стиль же его в значительной мере нейтрализует специфику оригиналов: парнасская монументальность становится более нежной и зыбкой, а символистская отстраненность сводится к подбору красивых слов и щемящих интонаций. Можно сказать, что в оригинальных стихах «Тихих песен» стиль Малларме присутствует гораздо больше, чем в переводе его «Дара поэмы» из «Парнасцев и проклятых». (Собственно, подвиг Анненского в русской поэзии в том и состоял, чтобы разом перешагнуть от Надсона к Малларме: и он это сделал, хотя и надорвался. Переводы для него не были даже лабораторией: в них он не столько приучает родной язык к непривычным образцам, сколько подчиняет образцы привычкам родного языка.)

Поэтому «парнасцы» и «прóклятые» становятся у него подобны друг другу до такой степени, что он располагает их стихи в переводном разделе «Тихих песен» не по авторам, а вперемежку, опираясь на тонкие тематические переклички. Более того: в их ряд включаются поэты, никакого отношения к «парнасцам» и «прóклятым» не имевшие: Гейне, Лонгфелло и даже Гораций. Из них важнее всего, без сомнения, Гейне; замечательно, что из трех од Горация одна — сильнейшим образом, а другая — слегка стилизованы под Гейне («Астерия плачет даром...»,

переложенная характерным «гейневским» размером, и осторожно прозаизированная ода к Барине), хотя большего контраста, чем Гораций и Гейне, казалось бы, немыслимо представить. Гейне был для Анненского чем-то вроде связующего звена между тематикой его новых героев и традиционной тематикой романтизма — в частности русского, так влюбившегося в свое время в поэзию Гейне. Как он представлял себе Гейне, мы знаем из статьи «Гейне Прикованный»: мучение и самомучительство, то же зерно, из которого вырастает и собственная поэзия Анненского.

3. Если Анненский старается слить традиции парнаса и символизма в прихотливой поэтике боли, то молодой Брюсов, наоборот, разводит их четко и осознанно. Источники своих манер он знал и не скрывал их от читателей. О стихотворениях, эпатировавших публику в сборниках «Русские символисты» (1894—1895), он предупреждал: «Они написаны под сильным влиянием Гейне и Верлена» (предисловие к несостоявшемуся изданию «Juvenilia» в 1896 г.: [Брюсов 1973, I, 565]; далее в ссылках указываются только том и страница); а о стихотворениях «Chefs d'oeuvre» писал: «...я имел целью дать сборник своих несимволических стихотворений, вернее, таких, которые я не могу назвать вполне «символическими» (предисловие к 2-му изданию «Chefs d'oeuvre» в том же 1896 г. — I, 573). «Несимволические» — это и были прежде всего «парнасские» стихи: «...почти все «Криптомерии» — это мотивы Леконта де Лиля и д'Эредиа» [I, 575]; то же можно сказать и о цикле «Холм покинутых святынь», в первых изданиях составлявшем с «Криптомериями» одно целое. Замечательно, что в этом перечне образцов опять-таки присутствует Гейне — к нему восходят стихи, в окончательном тексте «Juvenilia» составившие разделы «Первые мечты» (с эпиграфом из Гейне) и «Новые грезы», а в «Русских символистах» явившиеся в первом же выпуске. Общий тематический знаменатель в символистских, «парнасских» и «гейневских» стихах Брюсова, конечно, присутствовал, но это была не боль, как у Анненского, а эротика: в традиционной подаче — по образцу Гейне, в бытовой, нарочито низменной обстановке — по образцу «прóклятых», в экзотических декорациях — по образцу парнасцев. Критиков такое содержание шокировало не меньше, чем вызывающий стиль.

Общеизвестный пример символистического стиля раннего Брюсова — «Самоуверенность» (1893) из первого выпуска «Русских символистов» (там еще без заглавия):

Золотистые феи
В атласном саду!
Когда я найду
Ледяные аллеи?

Влюбленных наяд
Серебристые всплески!
Где ревнивые доски
Вам путь преградят?

Непонятные вазы
Огнем озаря,
Застыла заря
Над полетом фантазий.

За мраком завес
Погребальные урны,
И не ждет свод лазурный
Обманчивых звезд.

Главная черта этого стиля — несвязность, непредсказуемость образов. Так воспринимал его и сам Брюсов: в позднейшей рецензии на стихи Анненского он отмечает: «...его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям... У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих и по началу стихотворения — его конец» (VI, 328). Французский символизм знал два способа подачи таких неожиданных образов: у Верлена — простым перечислением в коротких фразах, у Малларме — сложным сцеплением в больших синтаксических периодах, с трудом поддающихся логическому объяснению. Брюсову был ближе Верлен (чьи импрессионистические «Песни без слов» он в это время перевел). Как соединить эти разрозненные образы? В первой половине стихотворения «золотистым» феям и «влюбленным» наядам противопоставляются сковывающие их льды и плотины — но почему-то с не скорбной, а вожделеющей интонацией: «Когда я найду // Ледяные аллеи?» Во второй половине стихотворения вазы, озаренные зарей (утренней? вечерней?), противопоставляются урнам под беззвездной лазурью неба (дневного? ночного?), а «фантазии» сменяются «обманчивостью». Симметрия образов, параллелизмов, антитез очень ощутима, но реальная ситуация, стоящая за этими образами, почти не распознаваема (ср. в рецензии Вл. Соловьева ироническое предположение, что вторая строфа изображает подглядывание в женскую купальню). Однозначное понимание такого текста невозможно.

Столь же характерный пример «парнасского» стиля раннего Брюсова — сонет «Львица среди развалин» (1895) с характерным рукописным посвящением Эредиа и печатным подзаголовком «Гравюра»:

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост — дышать ночной прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
И башни и столпы, прозрачны и легки;
Мосты, повисшие над серебром реки;
Дома, и Бэла храм торжественной громадой...

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза...
Рука сжимается мучительно и гневно...
О будущих веках задумалась царевна.

И вот ей видится: ночные небеса,
Разрушенных колонн немая вереница,
И посреди руин — как тень пустыни — львица.

Строение этого безупречного подражания Эредиа отлично описано Г. Шенгели [Шенгели 1960, 305]: «В первом катрене дается исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене — развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете — показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях («дрожит», «блестят глаза», «гневно сжимается рука»), и объяснение: «О будущих веках задумалась...» Здесь — противоречие содержанию катренов: прекрасная южная ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и — вопреки всему этому — тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, «замковая», — концентрат образов: руины, пустыня, львица» К этому можно добавить отчетливый параллелизм образов между катренами и терцетами: царевна среди дворца и города — львица среди руин; а заглавие, данное стихотворению Брюсовым (только при публикации!), держит сознание читателя в напряжении до самого последнего слова. Любопытно, что Брюсов напечатал это стихотворение только при включении «Chefs d'oeuvre» в собрание сочинений в 1913 г.; для первых изданий оно казалось ему, вероятно, слишком уж «несимволическим».

При втором издании «Chefs d'oeuvre» был анонс, в котором с той же аккуратностью за «Chefs d'oeuvre», «сборником несимволических стихотворений», был назван «Me eum esse» — «сборник символических стихотворений»: видимо, Брюсов предполагал держаться этого разделения. Сборник под таким заглавием вышел через год, в 1897 г. Но по содержанию и стилю он мало напоминал «Русских символистов». Здесь не было прежних разорванных верениц образов. Новые «символические стихотворения» были абстрактны, программно-декларативны и брали начало скорее от некоторых стихотворений цикла «Раздумья» («Méditations») в «Chefs d'oeuvre»: таких, как «Свиваются бледные тени», «Скала к скале: безмолвие пустыни» и др. (ср. автохарактеристику в письме к Перцову: «В Méditations прозы много, но ведь это же зато «идейные» стихотворения, маленькая поэмка души...» — I, 579). Открывался сборник циклом «Заветы», и следующие отчетливо тематические циклы («Видения», «Скитания», «Любовь», «Веяние смерти») были явно ему подчинены; при двух последних разделах, «Веяние смерти» и «В борьбе», где Брюсов, по-видимому, больше всего чувствовал присутствие старого стиля, были подзаголовки («Прошлое») Никаких указаний на «символический» или «несимволический» «характер книги не было,

но на обложке стояло «Новая книга стихов», а в предисловии упоминался «характер моей новой поэзии». Следующая книга была анонсирована под заглавием «Corona» («Венок») — оно пригодилось потом для сборника 1906 г.

Как известно, вместо «Corona» через три года вышел сборник «Tertia vigilia» (1900), а название «Corona» в нем имело одно стихотворение: «Тайны, что смутно светятся...» При последующих перетасовках содержания «Tertia vigilia» это произведение вошло в раздел «Мы» — единственный, действительно сохраняющий пророческий стиль предыдущего сборника. Все остальные стихи в «Tertia vigilia» — иного содержания и тона, и прежде всего те, которые составили первый раздел сборника — «Любимцы веков» с «Ассаргадоном» и «К скифам» во главе. Если признание Брюсова критикой началось с «Tertia vigilia», то признание «Tertia vigilia» началось с «Любимцев веков». А стиль «Любимцев веков» опознается безошибочно: это парнас с его исторической экзотикой, сверхчеловеческими героями и монументальной величавостью.

По сравнению с первыми «парнасскими» попытками Брюсова (в «Криптомериях») здесь бросаются в глаза два изменения. Во-первых, изображаемые лица и картины получают имена: там были безымянный жрец с острова Пасхи, безымянный жрец Сириуса, абстрактный «Прокаженный», загадочный «Анатолий», вневременный путник «В магическом саду», здесь — Ассаргадон, Рамсес, Моисей, Александр Великий, Баязет, Наполеон; там — загадочная картинка «В старом Париже», здесь — «Разоренный Киев», хорошо знакомый по учебникам. Эта опора на гимназический учебник (суррогатом которого стали потом примечания к «Далям») — вообще характерная черта брюсовского культуртрегерства и залог его контакта с читателями. Брюсовских заслуг это не умаляет: сделать поэзию из постылого учебника не легче, а труднее, чем из Павсания или «Золотой ветви». Во-вторых же, брюсовские «Любимцы веков» описываются более возвышенно и патетично, чем прежние герои Брюсова, они чаще говорят от первого лица, чем это было принято и у французских парнасцев; эта полнота риторического раскрытия тоже делает их доступнее для читателя. Ориентир, давший направление для этого сдвига, очевиден: это Виктор Гюго, сам, как известно, в своей «Легенде веков» выступавший удачливым соперником парнасцев на их же поэтической территории. Кстати, и тематически Гюго гораздо больше опирается на имена и сюжеты, подготовленные учебниками мифологии и истории, нежели Леконт де Лиль, предпочитавший эпизоды малоизвестные или вымышленные. Одним из первых стихотворений в книге Брюсова был «Соломон», перевод из Гюго, и начинался он: «Я царь, ниспосланный на подвиг роковой...» — совершенно так, как классические брюсовские «Я — вождь земных царей...», «Я жрец Изиды Светлокудрой...», «Я — Клеопатра...» и пр. Далее в том же разделе был еще один перевод из Гюго, «Орфей»; потом, при переизданиях, оба они ис-

чезли из «Tertia vigilia» и затерялись во «Французских лириках XIX в.» Гюго не был модным именем в устах французских модернистов, для этого он был слишком общепризнан; поэтому и Брюсов вслед за ними не так охотно говорил о Гюго, как о Леконте, Эредиа, Верлене и Верхарне. Однако переводы Брюсова из Гюго (большая часть после 1917 г.) убедительно показывают, что поэтика Гюго давалась Брюсову легче и органичнее, чем многие другие. «Парнасская» поэтика в приподнятом варианте Виктора Гюго оказалась именно тем, что нужно было новому литературному направлению для успеха.

Итогом эволюции стал сборник «Urbi et orbi». Все современники свидетельствуют, что именно он произвел самое сильное впечатление из всех книг Брюсова — сильнее, чем более новаторская «Tertia vigilia» или более острый «Stephanos». Здесь не было специального «парнасского» раздела, но сама рубрикация материала по жанрам давала такую отчетливую установку «на классику», что ассоциации с суггестивной неопределенностью символизма отодвигались на самый дальний план. Собственно, «жанров» в точном смысле слова в оглавлении сборника было не так уж много: стилизованные «Песни», затем «Баллады» (наиболее «парнасский» раздел в книге, но поданный в субъективно-страстных интонациях, принципиально чуждых «Парнасу»; недаром именно этот раздел избрал потом В. М. Жирмунский, чтобы продемонстрировать, что Брюсов — «романтик», а не «классик»), затем «Думы» (еще один шаг от символизма через парнас и Гюго), «Оды и послания», отчасти «Элегии» (как любовные стихи); «Сонеты и терцины» были не чем иным, как «Думами» в миниатюре, а между «Картинами» и «Антологией» стихи распределялись почти произвольно. Но общая установка была важнее. «Парнасская» традиция, игра в классицизм была с этих пор канонизирована в русском модернизме. Современникам это происхождение поэтики Брюсова было вполне ясно: «Героическая деятельность Валерия Брюсова может быть определена как опыт сочетания принципов французского парнаса с мечтами русского символизма...» — писал С. Городецкий в акмеистическом манифесте 1913 г.

Останавливаться на соотношениях двух традиций в последующих сборниках Брюсова нет надобности. Запас способов подачи материала уже им выработан и слегка варьируется от одного тематического раздела другому. Сами разделы повторяются из сборника в сборник, лишь иногда раздвигаясь, чтобы впустить цикл, связанный большей биографической конкретностью, — стихи с впечатлениями от Швеции, откликами на мировую войну или переживаниями очередной любви. Потом это позволит ему в «Избранных стихах» 1915 г. и в «Кругозоре» 1922 г. с легкостью сгруппировать стихи самых разных лет по рубрикам «Природа», «Любовь», «Предания», «Наблюдения» и др. При достаточной гибкости оттеняющих друг друга стилистических интонаций это обеспечивало его книгам успех; но чем более они становились однообразны-

ми, тем больше росло ощущение, что Брюсов исписался после «Семи цветов радуги» (1916).

Ответом на это было последнее творческое усилие Брюсова — отказ от риторической поэтики «Парнаса» и Гюго и переход к игре резкими столкновениями слов и образов, начавшейся в «Миге» и окончательно утвердившейся в «Далях» (1922). По существу, это был переход от экстенсивной поэтики к интенсивной: резко отбрасывалось большинство привычных тем, сохранялась одна, в прежних сборниках обычно называвшаяся «Раздумья» (политические и даже любовные стихи быстро сводились к ней же), и раздумья эти разрабатывались с необычной дотоле если не глубиной, то детальностью, позволявшей за богатством вариаций не чувствовать устойчивости основной мысли. Это богатство достигалось за счет обилия нестандартных слов-символов из номенклатуры всех наук XIX в., особенно истории и географии: именно эти слова в новой культурной обстановке (для госиздатского читателя) приходилось пояснять примечаниями в конце книги. Примечания эти потешали современников, но их культурно-историческая роль имела достойную традицию. Такие же энциклопедические примечания писал (на таком же историко-культурном переломе) Кантемир к своим оригинальным и переводным сатирам, только у Брюсова на них было гораздо меньше места, и это не позволило ему сделать из своих лапидарных справок ни достаточного просветительного средства, ни эстетически ценного обрамления типа дантовской «Новой жизни» (которое в эти же годы, как известно, обдумывал для «Стихов о Прекрасной Даме» Блок).

Об этой поздней поэтике Брюсова мы говорим подробнее в другом месте — в статье «Академический авангардизм». Слова «символизм» Брюсов к поздней манере, разумеется, не применял: он называл ее «научной поэзией» и предтечей своим объявлял не Малларме, а (достаточно произвольно) Рене Гиля. Однако техника столкновения необычных слов и образов, применявшаяся в «Далях» и «Меа», действовала так же, как когда-то в «Русских символистах», только не на эмоциональном, а на интеллектуальном уровне: там она должна была выразить небывалые оттенки чувств (пусть вполне общечеловеческих), здесь — оттенки мыслей (пусть не более оригинальных, чем «разум — ничто, страсть — все»). Сам Брюсов чувствовал эту связь. Свидетельство тому — раздел «Бреды» в «Меа» (1924). Само слово «Бреды» в заглавии выглядит вторжением 1890-х в 1924 год. «Бреды» можно рассматривать как автопародию поэтической техники, выработанной в «Далях», т. е. как осознанную пробу ее выразительных возможностей, независимо от содержания. Результатом явились причудливые тексты, более всего похожие из прежней поэзии на Рембо, а из новой — на сюрреалистов. Брюсов знал и чтил Рембо, но подражал ему до сих пор лишь в области тематики, а не в области стилистики; что же касается сюрреализма, то здесь может идти речь только о параллельных исканиях, потому что первый мани-

фест А. Бретона явился только в 1924 г., а предшествовавшие ему эксперименты с дадаистической полузаумью и сновидческим автоматическим письмом (даже если известия о них дошли до Брюсова) имели мало общего с брюсовским рационалистическим подходом к поэзии. Если французский сюрреализм родился от прививки дадаизма к традиции символизма, то брюсовский — тоже от прививки футуризма к традиции символизма, но в футуризме Брюсову импонировал не Крученых, а Пастернак, не уличный, а интеллигентский запас мысли и слова. Однако вряд ли стоит задерживаться на этом дольше: поэтика позднего Брюсова осталась явлением уникальным и не нашла не только продолжателей среди поэтов, но и ценителей среди брюсоведов.

4. Мы рассмотрели так подробно творческую эволюцию Брюсова потому, что именно в ней элементами или этапами прошло все то, что получило более детальную разработку у других поэтов.

Легче всего выделить многочисленных поэтов (ненаучно говоря, «второстепенных»), прямо усвоивших то соотношение символистской и «парнасской» традиций, которое наметил Брюсов: портреты и картины из мифологического прошлого в одном разделе книги, густая любовная страстность — в другом, вдохновенные прозрения — в третьем, впечатления от Италии, Парижа или русской деревни — в четвертом, стилизация под античность или под XVIII век — в пятом и т. д. При этом, конечно, «образы веков» все больше превращались в зарифмованные пересказы гимназических учебников, эротика снижалась до альбомного уровня, прозрения становились чем патетичнее, тем бессодержательнее. Эпигоны такой манеры в 1900—1910-х годах стали являться толпами — всех масштабов, от С. Соловьева до А. Кондратьева и А. Тинякова и далее. Современники обзывали этих вскормленников и подражателей брюсовских «Весов» «подбрюсниками». Что из двух традиций, наметившихся у старших поэтов, им была доступнее и ближе «парнасская», Брюсову было виднее, чем кому-нибудь. В рецензии на антологию молодых поэтов («Мусагет», 1911) он писал: «...большинство молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, стараются писать под Леконта де Лиля и Эредиа: внешне красиво и безнадежно холодно. Их стихи <...> — большею частью риторические рассуждения о каком-нибудь „муже древности“, по возможности о таком, существование которого мало кому известно и имя которого дает повод для интересной рифмы <...>. К числу этих же „парнасцев“ надо отнести и тех, кто своими темами выбирает преимущественно жития католических святых и рассуждения о грехах и рае...» [VI, 372].

Потом, в пореволюционной уже статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922), Брюсов выражался еще решительнее: «Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-

либо подобное, излагалось строфами с „богатыми“ рифмами (чаще всего — иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых <...>, и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией» [VI, 506]. Он только не добавил, что инициатором этого массового производства был он сам.

Брюсов говорит здесь о «символическом стихотворении», имея в виду стихи, которые писали русские символисты, и не желая запутывать читателя «Печати и революции» словом «парнасский». Из описания же ясно, что он говорит здесь о той самой стилистической традиции, которую в 1911 г. он определял как «парнасскую». Описание это освобождает нас от необходимости подробно разбирать какие-либо стихи этого направления. Брюсов сам наметил план такого разбора: достаточно проследить, как вводится образ заглавного героя (через «Я...», через «Ты...» или как-нибудь иначе), как он детализируется через такие-то его знаменитые действия, какие моменты подчеркнуты риторическими вопросами или восклицаниями, какая обобщающая сентенция или эмоциональная нота предпочитается для финала. Система таких предпочтений достаточно отчетливо намечается уже в собственных стихах Брюсова.

5. Вне обеих традиций, как «парнасской», так и символистской, остается тот декларативно-программный стиль, который у Брюсова полнее всего был выражен в «Me eum esse». Если в «парнасских» стихах главным была законченность картины, то здесь — законченность мысли, образно проиллюстрированной и/или стилистически украшенной. Таково направление работы З. Гиппиус, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова.

В стихах Гиппиус мысль обычно высказывается с наибольшей неприкрытостью; ее главная забота — обставить подачу этой мысли так, чтобы у читателя не оставалось сомнений в ее значительности, для этого используется взволнованная интонация, оставляющая ощущение многозначительной недоговоренности. У Сологуба, наоборот, большинство стихов образны: даже стихотворения про звезду Маир, Недотыкомку или Альдонсу-Дульцинею у него могут читаться как простое изложение светлой или мрачной сказки. Только прочитав много стихотворений Сологуба подряд и убедившись, что одни мотивы повторяются в них навязчиво-часто, а другие слишком редко для традиционно реалистической картины мира, можно умозаключать, что это не простое «отражение действительности», но и нечто другое. У Вяч. Иванова тематический мир богаче, чем у Сологуба, поэтому его отдельные стихотворения чаще нуждаются в многозначительном подчеркивании; этого он достигает средствами стилистическими — своим иератически-возвы-

шенным архаизированным языком, вызывавшим в свое время столько насмешек. Общим остается одно: образы у этих поэтов многозначительны, но не многозначны, смысл их устойчив, и называть их уместнее не символическими, а аллегорическими.

Вот для примера одно из стихотворений Вяч. Иванова — центральное в третьей части его программной мелопеи «Человек» (1915):

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Зрячих сил в незрячий омут
Досягают копия:
Так тревожат духи дрему
Бессознательного Я.

В бессознательном Адаме
Тонет каждая душа.
Ходит чаша в темном храме
Круговая, мысль глуша;
День блеснет — и, в блеск одета,
Тонкой ясностью дыша,
Возлетит над пальмой света
Чистым Фениксом душа.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Сил магнитных в глубь могилы
Досягают копия,
Будят любящие силы
И манят из забытья.

Людно в храмине Адама:
Всем забыться там дано.
Томны волны фимиама
И смесительно вино.
От восторгов брачной ночи
Души встанут, как цветы:
Каждый цвет откроет очи,
Но не будет Я и Ты.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Мстящих милых в сон забвенья
Досягают копия,
Нудят к мукам откровенья
Первопамять бытия.

Все образы расшифрованы здесь с аллегорической ясностью. Память об истинной светлой сущности души скрыта в бессознательности каждого отдельного человека, но влечется к первоначальному свету и в свой срок прорвется и сольется с ним. В нечетных строфах это иллюстрируется параллельным образом ясного звездного неба и его отражения; в четных — параллельным образом туманящего ум земного пира и сравнением с вертикальным взлетом растений и Феникса. Картина эта приобретает полный смысл, когда включается в четверочастное целое «Человека», а он — в свод сочинений Вяч. Иванова. В этом большом корпусе приобретают дополнительное значение и такие стихотворения, которые сами по себе вроде бы и не содержат указаний на необходимость аллегорического осмысления: так, детски простая картинка начинающейся весны в стихотворении «Март» («Теплый ветер, вихревой, Непутевый, вестовой...») становится однозначным намеком на воскресение Бога, а подобные этому картины багряной осени — намеком на его смертные страсти. В процитированном стихотворении нет

характерной для Иванова архаизации, потому что оно стилизовано скорее в манере немецких романтиков. Этот образец тоже неудивителен: в концепции Вяч. Иванова символизм был не художественной манерой с такими-то суггестивными средствами поэтики намеков, а религиозно-философским мировоззрением, в котором всякий художественный образ большой поэзии был выражением высокого смысла, так что символистами оказывались не только немецкие романтики, но и Гете и Пушкин.

Если искать истоки поэтики Гиппиус, Сологуба, Иванова, то придется взойти мимо символизма и парнаса именно к романтической поэзии — к так называемой философской лирике прежде всего. Там же берет начало и поэтика Бальмонта — только, конечно, не в философской, а в любовной и патетически-описательной лирике. Как известно, Бальмонт был равнодушен к французской поэзии (за исключением Бодлера) с ее конфликтом между парнасом и символизмом; он предпочитал вдохновляться поэзией англоязычного романтизма (от Блейка до Уитмена) и испанского барокко. Даже с такими непосредственными предшественниками в русском позднем романтизме, как Фет или Вл. Соловьев, у него меньше связи в области поэтической техники, чем можно было бы предполагать.

6. Настоящим продолжателем Фета и Вл. Соловьева в русском модернизме был, как известно, Блок. Эта опора и позволила ему подхватить и оживить символистскую линию в поэтике модернизма после того, как Брюсов все больше и больше стал переносить свое внимание на разработку «парнасской» линии.

В первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» (октябрь 1904) первый раздел, «Неподвижность», имел эпиграфы из Соловьева и Брюсова; второй, «Перекрестки», — из Соловьева; третий, «Ущерб», — из Брюсова (оба брюсовских эпиграфа — из «Urbi et orbi», произведшего столь сильное впечатление на Блока; потом в «Земле в снегу» (1908) первый раздел, «Подруга светлая», нес эпиграфы и из Соловьева, и из Фета, и из Брюсова). Со стихами Вл. Соловьева Блок познакомился в апреле 1901 г., со стихами Брюсова — в мае 1901 г.; но в стихах лета 1901 г. (которые Блок той же осенью неудачно пытался послать в «Скорпион») влияние поэтики Соловьева чувствуется очень отчетливо и подтверждается эпиграфами к отдельным стихотворениям, влияние же поэтики Брюсова почти неощутимо. Любопытное совпадение: в стихотворении «Ты отходишь в сумрак алый...» есть строки: «Ждать иль нет внезапной встречи В этой звучной тишине?» — резким оксюмороном неизбежно напоминающие знаменитые брюсовские «Фиолетовые руки... В звонко-звучной тишине»; но стихи Блока написаны в начале марта 1901 г., заведомо до знакомства с «Русскими символистами». Поэтика Фета сама привела Блока туда же, куда Брюсова привела поэтика Малларме.

Влияние Брюсова на формирование «Стихов о Прекрасной Даме», засвидетельствованное эпиграфами 1904 г., до сих пор должным образом не исследовано. Как кажется, оно сказалось больше всего в продуманной композиции первого сборника Блока — в последовательности его стихотворений. Может быть, можно даже сказать, что стихотворения цикла «Предчувствия» (впоследствии — «Вступления»), открывающего «Urbi et orbi» и слагающегося в лирически последовательный сюжет, были толчком для всей последующей блоковской манеры группировать стихи, приведшей к каноническому трехтомнику с его сквозной темой пути и разделами-главами. Но парадоксальным образом именно «Стихи о Прекрасной Даме» впоследствии из этой манеры выпали, смысловая циклизация была в них заменена дневниковой, хронологической, а вместе с этим отпали и эпиграфы из Брюсова. Впрочем, не следует забывать и еще одного образца, важного для Брюсова, как мы видели, в ранних стихах, а для Блока — всю жизнь: Генриха Гейне с его изысканно построенными тремя книгами стихотворений.

Из поэтики Фета важнейшими для Блока оказались две черты: отрывистая несвязность образов и материализация метафор, размывающая границу между основными и вспомогательными образами стихотворения, между предметами, реально присутствующими и попутно упоминаемыми в его художественном мире. И то и другое в свое время было главным поводом для насмешек современников над непонятностью Фета: разорванностью образов раздражало, например, знаменитое «Шепот, робкое дыханье...», материализацией метафоры — «Колокольчик», где поэт не знает, какой это «колокольчик прозвенел», на дальней тройке или «на тычинке под окном»? Из поздних стихотворений Фета отметим для примера одно, по образности своей гораздо более смелое, чем все эксперименты Брюсова в «Русских символистах»:

Ты вся в огнях. Твоих зарниц
И я сверканьями украшен.
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь — на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

В переводе на язык прозы это значит: «Ты прекрасна, а я хорош лишь постольку, поскольку кажусь хорошим тебе; стоит тебе разочаро-

ваться во мне, и я тотчас обращусь в ничто». Когда автор вместо этого говорит: «Ты окружена сиянием, а на меня лишь падают его отсветы», то он еще не выходит из круга традиционных украшений романтической поэтики. Но когда он кончает стихотворение: «и я угасаю, опаленный этими огнями», то «огни» перестают быть метафорическим, вспомогательным образом, входят в стихотворение как реальность; и это уже прием не традиционной, а модернистской (и потом авангардистской) поэтики, предвосхищенный Фетом. Можно думать, что это стихотворение Фета повлияло на образ «снегового костра» страсти, на котором сгорает герой «Снежной маски» и который, в свою очередь, получил развитие в знаменитом «пожаре сердца» у Маяковского, — а кстати (о чем вспоминают реже), и у Брюсова в стихотворении «Умирающий костер», написанном в декабре того же 1907 г.

Классический пример разорванности образов, создающей символистический стиль у Блока, — это стихотворение «Идут часы, и дни, и годы...» (1910):

Идут часы, и дни, и годы.
Хочу стряхнуть какой-то сон,
Взглянуть в лицо людей, природы,
Рассеять сумерки времен...

Там кто-то машет, дразнит светом.
(Так зимней ночью, на крыльцо
Тень чья-то глянет силуэтом,
И быстро спрячется лицо.)

Вот меч. Он — был. Но он — не нужен.
Кто обессилил руку мне? —
Я помню: мелкий ряд жемчужин
Однажды ночью, при луне,

Больная, жалобная стужа,
И моря снеговая гладь...
Из-под ресниц сверкнувший ужас —
Старинный ужас (дай понять)...

Слова? — Их не было. — Что ж было? —
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли...

И умерло. А губы пели.
Прошли часы, или года...
(Лишь телеграфные звенели
На черном небе провода...)

И вдруг (как памятно, знакомо!)
Отчетливо, издалека
Раздался голос: Ecce homo!
Меч выпал. Дрогнула рука.

И перевязан шелком душным
(Чтоб кровь не шла из черных жил),
Я был веселым и послушным,
Обезоруженный — служил.

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: нет, я не слуга.
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!

Основная часть стихотворения — это двукратное повторение схемы: «было или не было? было — вот что...», и далее описание чего-то вовсе не относящегося к предмету, о котором идет речь. При этом описываемое разрывается на резко противопоставленные друг другу крупный план (детали человеческого лица) и дальний план (детали ночной зимней приморской обстановки). Первый заход: «Вот меч... Но он —

не нужен. Кто обессилил...?» — и вместо ответа — дробный перечень: зубы (метафорически названные «жемчужинами») — луна, стужа, снежное море — глаза (метонимически названные «ужасом из-под ресниц»). Все это эмоционально окрашено словами «больная, жалобная стужа» и «старинный ужас». Затем — слова в скобках «(дай понять)...», означающие неудачу первого захода к пониманию, и после них второй заход. «Слова? — Их не было. — Что ж было? — Ни сон, ни явь...» Это «ни сон, ни явь» будто бы раскрывается в длинной фразе без подлежащего «звенело, гасло, уходило... отдалялось... умерло», а потом с прежней несвязностью перечисляются «губы» и «на черном небе провода». Эта последняя деталь вынесена в конец и скобками подана как отклик на предыдущую концовку «дай понять» — от этого она приобретает загадочную многозначительность. Эмоционально окрашенных слов нет, зато есть нарочито противоречивый пространственно-временной фон: пространство — это пение, которое одновременно и «вдали, вдали», и на «губах» вблизи, а время — это «прошли часы, или года...». Весь этот рассчитанно отрывистый хаос мотивирован попытками что-то припомнить, «рассеять сумерки времен». Осмысляющее воспоминание достигается в следующей строфе — с «*Ecce homo*». Любопытно, что игра скобками продолжается: в них заключены не мимоходные, а как раз опорные точки процесса воспоминания: усилие («дай понять»), ложный ответ («провода»), истинный ответ («как памятно, знакомо!»). За этим, наконец, следует контраст предыдущей отрывистости — плавные фразы, ведущие к развязке: «И перевязан шелком душным... Обезоруженный — служил. Но час настал. Припоминая, я вспомнил... Так падай, перевязь... Хлынь, кровь...»

Такое построение допускает интерпретацию стихотворения, предложенную З. Г. Минц [Минц 1975, 116—118]: герой с мечом в руке служил высшему миру, но сам высший мир словами о Христе повелел ему бросить меч и служить темному миру в лице демонической женщины; однако герой, почувствовав темные, богоборческие силы в самом себе, отказывается наконец от этого повеления и погибает. Это максимум осмысленности, который можно извлечь из данного стихотворения; но и здесь не до конца сводятся концы с концами: «ужас» в глазах героини двусмыслен (ужас героини или героя? если героини, то это позволяет усомниться в ее демоничности), а уподобление героя Христу заставляет ожидать от него не «служения», а жертвенной гибели. Знакомство с разнороднейшим подтекстом не помогает найти недвусмысленное решение (рисунок Бакста к «Снежной маске» для начала стихотворения; Евангелие от Иоанна, 19, 5 — для перелома; финал «Тристана и Изольды» Вагнера — для концовки): произведение сохраняет характерную для символистического стиля многозначность. Сравнивая стихотворение Блока с «Самоуверенностью» молодого Брюсова, мы ви-

дим, насколько усложнился этот стиль: у Блока налагаются друг на друга три картины, все недостаточно объяснимые (служение, непонятное из-за «нет, я не слуга»; сцена у снежного моря, непонятная из-за разорванности; «*Ecce homo*», непонятное из-за краткости), и опрокидываются друг в друга два припоминания (герой вспоминает, как он вспомнил: «нет, я не слуга»). Этот усложненный стиль символистической традиции получает дальнейшее развитие у зрелого О. Мандельштама — в таких стихотворениях, где разорванные образы сополагаются друг с другом или просвечивают друг сквозь друга, как в кубистической картине.

7. Пример стихотворения, построенного на смещенном сopoложении разорванных образов, — «Домби и сын» (1914) Мандельштама:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык, —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле, —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Фон этого лирического сюжета — свистящий язык, грязная Темза, дожди и слезы, контора и конторские книги, табачная мгла, «сломанные стулья», «на шиллинги и пенсы счет», судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство: набор образов, действительно кочующих у Диккенса из романа в роман. Но образы, сменяющиеся на этом фоне, смещены. Оливер Твист — персонаж из совсем другого романа, чем заглавный; в конторе он никогда не работал; Домби-сын с клерками не общался; судебной интриги в «Домби и сыне» нет; банкрот в петле явился, скорее всего, из концовки третьего романа, «Николаса Никльби»; но любвеобильная дочь опять возвращает нас к «Домби и сыну». Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира, но не сводимый ни к какому конкретному произведению. Так как реальный субстрат этого стихотворения — романы Диккенса — читателю известен (в отличие от «Самоуверенности» Брюсова или «Идут часы...» Блока, где его приходится с большим трудом реконструировать), то все эти сдвиги образов и соединение их новыми связями приобретают для читателя особую остроту. Риторическая выделенность концовки (как в брюсовских «Любимцах веков»!) не

забыта: здесь и патетическое восклицание, и броская деталь крупным планом — «клетчатые панталоны». Если строение стихотворений с разрозненными образами у Брюсова и даже у Блока напоминало пунктирную линию вместо непрерывной, то стихотворение Мандельштама можно сравнить с пунктирной линией, движущейся зигзагами.

Пример стихотворения, построенного на просвечивающих друг сквозь друга образах, — «На розвальнях, уложенных соломой..» (1916) того же Мандельштама:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи, —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, —
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли.
Царевича везут, немеет страшно тело,
И рыжую солому подожгли.

Стихотворение имеет биографический подтекст: поездки по Москве с Мариной Цветаевой, которая была увлечена приехавшим из Петербурга Мандельштамом и «дарила ему Москву». Но от рядового читателя этот подтекст, конечно, скрыт. Стихотворение это многократно интерпретировалось в научной литературе; для нас важно только самое бесспорное в этих интерпретациях. О каком царевиче говорится в этом стихотворении то от первого, то от третьего лица? «Углич» и «три свечи» над покойником заставляют думать об убитом царевиче Димитрии; «Рим» и «связанные руки» живого пленника заставляют думать о Лжедмитрии (по некоторым интерпретациям — о царевиче Алексее, сыне Петра). Тогда загадочные «три встречи» в центре стихотворения (ассоциации с повестью Тургенева и поэмой Вл. Соловьева здесь только уводят в ложных направлениях) — это, может быть, встречи трех Лже-

дмитриев, трех мужей Марины Мнишек (с которой любила отождествлять себя Цветаева) с Москвой, — из которых только одного «Бог благословил» поцарствовать в Москве? Тогда концовка «и рыжую солому подожгли» ассоциируется с рыжими волосами первого самозванца и приобретает символический смысл пожара русской Смуты. Так взаимоисключающие намеки совмещаются в образе роковой (но не конкретной) жертвы. Если о «Домби и сыне» можно было сказать, что это — образный пунктир зигзагами, то об этом стихотворении — что оно представляет собой несколько пересекающихся пунктиров.

Третий путь осложнения этого образного пунктира, намечающего композицию стихотворения, — это как бы увеличение расстояния между опорными смысловыми точками. По этому пути пошел Хлебников. Его большое стихотворение «Любовник Юноны» — это вереница четверостиший и двустиший (только один отрывок длиннее), отбитых пробелами и нумерацией, внутренне замкнутых, перебивающих сюжетно важные моменты мелочами; лишь с некоторым трудом она осмысляется как последовательность реплик Юноны, любовника и их гонителей (и ремарок к ним?), промежутки между которыми неопределенно длинны и затрудняют понимание. Сняв заглавие (что Хлебников делает нередко), можно сделать произведение еще более загадочным. По сходному принципу строится большинство произведений Хлебникова. Даже когда его четверостишия и двустишия написаны подряд, они подхватывают друг друга не столько собственным смыслом, сколько общей темой: каждое синтаксически замкнуто, каждое начинается такой вводной интонацией, которая позволяет представить его зачином нового стихотворения. Поэтому их легко переставлять мысленно внутри стихотворения (такой же операции легко подвергались еще некоторые стихотворения Фета); поэтому же в рукописях Хлебникова стихотворные вставки, приписанные на полях, сплошь и рядом не могут быть бесспорно отнесены к тому или иному определенному месту и остаются мучением для текстологов.

Это подчеркивается переменой точек зрения: уже у Мандельштама мы видели, как на протяжении стихотворения менялись обозначения «мы — меня — он — царевича», а заканчивается оно безличным «подожгли». Хлебников идет дальше и подчеркивает перемену времени повествования: не только настоящее и прошедшее время перебивают друг друга (как бывало ради рельефности и в классической поэзии), но между ними вторгается и будущее время — хотя бы в достаточно раннем стихотворении «Алчак». Здесь описывается объяснение между «девой» и «юношей» в лодке среди моря и потом самоубийство девы, бросившейся с приморской скалы. «Один молчал, другая ждала...» — далее ее монолог: «Ей ответит вечер в белом» — далее его монолог: «Но она ответит: Нет!..» — «Он гребет сильнее веслами...» — «Челн о волны бился валок...» — «И <она> потом уходит гордо...» — «Он обернулся, молвив: Прощай!..» Такое построение стиха как бы побуждает

читателя останавливаться после каждого прочитанного четверостишия и примериваться к намеченной в нем перспективе дальнейшего изложения, а потом проверять себя дальнейшим чтением; подтверждение или неподтверждение ожиданий является ощутимым художественным эффектом (аналогичным ощущению звукового ритма при чтении строки). Можно сказать, что это общий психологический принцип всех стихов, выдержанных в той традиции, которую мы позволили себе назвать символистической.

8. Это название требует пояснений, хотя и запоздалых. Брюсов мог считать своими предшественниками в символизме Мореаса и Малларме; но Вяч. Иванов предпочитал называть не их, а Данте и Гете, а Блок, вероятно, назвал бы Вл. Соловьева, хотя не кто иной, как Соловьев, незабываемо высмеял первый же выпуск «Русских символистов». Знаменитый «раскол в символистах» между старшим поколением, ощущавшим символизм как очередное литературное направление, и младшим поколением, ощущавшим символизм как вечносущее идейное направление, определялся различным пониманием слова «символ». Как могло возникнуть такое разнотолкование?

Установка на суггестивность, поэтика слов-намеков, пришедшая в русскую (и не только русскую) поэзию конца XIX в., не была чем-то революционно новым в поэтике. Только с первого взгляда могло показаться, что она не умещается в традицию. На самом деле старинное, идущее от античности учение о художественном слове было достаточно просторно, чтобы вместить и эту новацию. Просто дело было в том, что вдобавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика изобрела еще один, седьмой. Шесть традиционных тропов — т. е. типов переносного употребления слова — были следующие: *метафора* — перенос значения по сходству; *метонимия* — перенос по смежности; *синекдоха* — перенос по количеству; *ирония* — перенос по противоположности; *гипербола* — усиление значения; и, наконец, *эмфаза* — сужение значения («этот человек был настоящий человек», т. е. герой; «здесь нужно быть героем, а он только человек», т. е. трус). В поэзии модернистов к этому списку добавилась, так сказать, *антиэмфаза* — расширение значения, размывание его. Когда Блок пишет: «Лишь телеграфные звенели на черном небе провода», — то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все — лишь приблизительно.

Какое слово из традиционного терминологического репертуара естественно напрашивалось для обозначения нового приема? *Символ*. В привычной поэтике слово «символ» означало «многозначное иносказание», в отличие от «аллегории», однозначного иносказания. В принци-

пе любой предмет мог быть выдвинут как символ иных предметов («страшный контрданс соответствий», воспетый Бодлером). Классическим запасником символов для европейской культуры было Священное писание: еще в средние века к нему составлялись словари символов, перечислявшие, например, что «вода» в Писании может иносказательно означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголание, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова «символ»: в «светском» понимании оно оставалось простым риторическим приемом, применимым к любому материалу, в «духовном» же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин. Отсюда и раскол: Брюсов и Бальмонт приняли «светское» понимание слова «символ» (пусть и в сколь угодно высоком стиле), Вяч. Иванов, Белый и Блок — «духовное» его понимание. А далее уже Вяч. Иванов в «Мыслях о символизме» уличал Брюсова и его сторонников в сочинении нового «модного учебника теории словесности» со включением к параграфу о метафоре примечания о символе и называл их «поэтику намеков» «символизмом поэтических ребусов»; Брюсов же, как известно, возражал Иванову, что для поэзии быть служанкой религии не более почетно, чем служанкой общественной борьбы.

9. Таким образом, два источника — «парнасская» строгость и символистская зыбкость; в этой зыбкости два направления — пунктирность и расплывчатость; в этой расплывчатости два осмысления символа: литературно-риторическое и религиозно-философское — таковы основные антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики.

Сложившись в поэзии символизма, она скоро вышла за его пределы. Имена Мандельштама и Хлебникова уже приводят нас к двум младшим школам, сменившим символизм: к акмеизму и футуризму. Акмеизм подхватывает — хотя бы на короткое время — «парнасскую» традицию поэтики, футуризм — символистическую.

Акмеизм был очень разнороден по авторским индивидуальностям и по направлениям их развития. Но при своем появлении он внушил читателям свою общую установку на «вещность» и «посюсторонность» изображаемого мира: каждый изображаемый предмет равен самому себе, — намеки и недоговоренности изгоняются из поэтики. Эта, программа и наиболее последовательное воплощение ее у Гумилева (посвящавшего стихи парнасцу Леконту и переводившему предпарнасца Готье) тотчас были оценены как «парнасские». Брюсов называет ее приметами «экзотику», «археологию», «изысканный эстетизм» [VI, 510]; Мандельштам (в статье «Буря и натиск») — «монументальность прие-

ма», «ясность изложения». Все это черты «парнасского» направления. Объединение просуществовало недолго. Мандельштам после «Камня» переходит к той усложненной поэтике, примеры которой мы видели; стихи Ахматовой все больше превращаются в намеки, отсылающие к какому-то автобиографическому подтексту, о котором читатель мог лишь смутно догадываться; Зенкевич и Нарбут учатся новым приемам у футуристов; даже Гумилев в самых поздних своих произведениях («У цыган» или «Заблудившийся трамвай») явно переходит от «парнасской» техники к символистической. Рубеж между ранним, «парнасским», и поздним, символистическим, периодами этой школы ясно осознавался: Брюсов различал их как «акмеизм» и «неоакмеизм», Мандельштам — как «младший символизм» и собственно «акмеизм».

Футуризм бурно боролся против символизма, однако во многих отношениях сам был его продолжателем. Недаром Брюсов все свои отклики на ранние футуристические выступления сопровождал педантическими напоминаниями, что «все это уже было» на первых шагах символизма, т. е. до того, как Брюсов переключился с символистической (в узком смысле слова) поэтики на «парнасскую». У Хлебникова мы находим оба выделенных выше характерных блоковских приема: и материализацию метафоры (доходящую до прямой метаморфозы), и разорванность образов (о которой уже говорилось по поводу «Любовника Юноны»). Б. Лившиц параллельно с Мандельштамом работал над построениями из сдвинутых образов: его стихи о Петербурге сделаны по тому же принципу, что и «Домби и сын», а несколько раньше, в «Людях в пейзаже», он сделал единственную в своем роде попытку подчеркнуть семантические сдвиги грамматическими сдвигами. Ранние стихи Маяковского своей густой, но однозначной перифрастичностью приближаются к экспериментам Анненского в духе Малларме («И лишь светящаяся груша О тень сломала копья драки, На ветке лож с цветами плюша Повисли тягостные фраки» — это значит: «когда электрические лампочки потухли, ложи заполнились публикой», причем «фраки» являются вслед за «цветами», как плоды, подобные «груше» из другой метафоры). Эпатирующий дух футуризма легко вводил в соблазн поиграть произволом. В принципе любое сочетание случайных строк и слов может быть так или иначе осмыслено; поэтому не исключено, что некоторые стихотворения Д. Бурлюка (Ор. № 38: «Темный злоба головатый Серо глазое пила Утомленный родила Звезд желательное латы») или А. Крученых представляли собой именно такие упражнения на изобретательность читателя.

В следующем поколении именно этот прием получил предельное выражение у обэриутов: они сталкивали с необычными контекстами самые бытовые слова, вроде «каши» или «шкафа», и такие слова получали необычное звучание, а какое — сформулировать было трудно. В то же время «орнаментальный» перифрастический стиль Анненского и

раннего Маяковского канонизируется имажинистами, поставившими его в центр своей поэтики. В столь неожиданных руках нашла свое продолжение символистическая традиция русского модернизма. Другая традиция, «парнасская», смирив стремление к монументальному великолепию, но сохранив культ точного слова, рассеялась по поэтам «вне групп», от Ходасевича до Липскерова и Шенгели. Географическая и историческая экзотика сменилась у них стилистической — культом Пушкина и различными степенями подражаний ему. Их пытались объединить (и даже они пытались объединиться) в направление «неоклассиков», но слово это так и осталось систематизаторским ярлыком. Так просуществовал русский модернизм свое последнее десятилетие — 1920-е годы, — прежде чем раствориться в нивелирующем поэтическом стиле новой, советской эпохи с ее ориентацией на самые широкие круги читателей, впервые приобщающихся к литературе и потому требующих простоты и прямоты.

P. S. ***В 1993 г. Институт мировой литературы в Москве выпустил антологию «Русская поэзия серебряного века, 1890—1917» с большим предисловием, которое должно было стать как бы путеводителем по поэтике модернизма: «как читать эти стихи?» Эта статья — распространение одной из тем того предисловия. Наиболее интересным для меня было понятие «антиэмфазы» как стилистического тропа (параллельного, но не тождественного «символу» как содержательному приему); думается, что формализация и детализация этого понятия могла бы помочь анализу текстов модернистической и авангардистской литературы, для которых, как обычно считается, традиционный анализ тропов и фигур будто бы непригоден («нельзя одинаковым образом анализировать Мандельштама и Исаковского!»). О выделении такого нового тропа писал еще С. Аскольдов и предлагал для него название «концепт».***

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПЕРВОЧТЕНИЕ И ПЕРЕЧТЕНИЕ

К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи

> Подзащитный сказал Лисию: «Твоя защитительная речь при первом чтении показалась мне превосходной, однако чем больше я ее перечитываю, тем больше вижу в ней слабых мест». — «Отлично, — ответил Лисий, — ведь судьи-то услышат ее только один раз».
>
> *Из греческих анекдотов*

В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов, как известно, вводит четыре новых понятия — четыре фактора, которыми ритм влияет на семантику стихотворного текста и деформирует ее. Это «1) фактор единства стихового ряда; 2) фактор тесноты его; 3) фактор динамизации речевого материала и 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе» [Тынянов 1965, 76]. Эти понятия имели в последующем развитии филологической науки разную судьбу. Теснота и единство стихового ряда стали предметами общепризнанными: каждый стих имеет ритмическую выделенность, а стало быть, и интонационную цельность, а стало быть, и синтаксическую замкнутость, если не подлинную, то мнимую, примышляемую. Без этих понятий уже почти никто не обходится при анализе стихотворного текста; был даже любопытный случай обратного приложения этих понятий от семантики к ритмике — статья С. П. Боброва [Бобров 1965]. Гораздо реже упоминается и, кажется, совсем не исследуется динамизация речевого материала, т. е. утверждение, что важны не столько слова в строке, сколько их соотношения и их интеграция в единое целое. И вовсе остается без внимания четвертый упоминаемый Тыняновым фактор — сукцессивность, последовательность восприятия речевого материала в стихе, в противоположность симультанности, одномоментности восприятия.

Отчасти причиною этому сам Тынянов. Объясняя, что такое динамизация текста, он пишет: «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными», — но сразу же добавляет: «В понятие этого протекания, этого „развертывания“ вовсе необязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение» [Тынянов 1965, 28]. Тем не менее, несмотря на эту туманную оговорку, уводящую к Бергсону, Тынянов явно представляет себе эту динамику

именно развертывающейся во времени — сукцессивно. На естественный поток речи, текущий синтаксическими сгустками, по привычности своей воспринимаемыми симультанно, налагается членение на стиховые ряды. «Слово оказывается компромиссом, результантой двух рядов... В итоге слово оказывается *затрудненным*, речевой процесс — *сукцессивным*» (с. 68).

Самый наглядный пример сукцессивного восприятия текста — анжамбман (с. 98). Он рассекает словосочетание, заставляет *воспринимать отдельно первое слово*, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих *потенциальных оттенков значения* и по-новому сплетает их с такими же ожившими оттенками предшествующих слов (ср. с. 125). Но точно так же и наоборот: достаточно подчеркнуть слово любым способом, например ритмически заметной позицией в стихе, как оно отделится от соседних и каждый словораздел при нем усилится почти до степени анжамбманного стихораздела, чтобы слова воспринимались не «симультанно», а поштучно (с. 112—114). Слова в стихе как бы отрываются друг от друга и дефилируют перед читателем каждое поодиночке, демонстрируя каждое свои семантические возможности.

Конечно, за таким представлением чувствуется опыт поэзии Маяковского, дробящей стих на выделенные отрезки подчас по одному слову, и поэзии Хлебникова, разрушающей привычные синтаксические связи между словами и даже морфологические связи между элементами слов. На Хлебникова Тынянов ссылается сам, а на Маяковского даже неоднократно. Еще более мы вправе вспомнить по этому поводу, например, поздние стихи А. Белого, где каждое слово, вплоть до предлогов, писалось отдельной строкой, так что стих вытягивался не по горизонтали, а по вертикали. Еще точнее сказать, в сознании Тынянова присутствует не только обычное восприятие от чтения глазами, но и восприятие со слуха, когда каждое слово подносится как новое, а следующее кажется непредсказуемым. Мы знаем, как читали свои стихи Блок и Брюсов: с паузой после каждого слова, с интонацией перечисления, спокойного у Блока, настойчивого у Брюсова[1]. Это и есть сукцессия в самом чистом виде.

Так вот, если задуматься над картиной восприятия стиха, которую рисует Тынянов, то мы увидим, что она предполагает предпосылку, которая очень существенна, но о которой прямо не говорится. А именно, предполагается, что данные стихи воспринимаются читателем впервые в жизни, что перед нами акт первочтения. В таком случае, действительно, читатель подступает к тексту без каких либо априорных ожиданий,

[1] О голосе Блока см. статью С. И. Бернштейна [Бернштейн 1972]. О чтении Брюсова упоминания рассеяны по многим мемуарам и еще живы в памяти слушавших; я пользовался консультациями С. П. Боброва и С. В. Шервинского.

каждое слово вносит в его сознание что-то новое и перестраивает то старое, что отложилось в сознании из предыдущих слов. Что впереди — неизвестно и раскрывается лишь постепенно, слово за словом, т. е. сукцессивно; только то, что позади, может быть окинуто единым взглядом, т. е. симультантно (о тождествах “прогрессивное=сукцессивное” и “регрессивное=симультантное” см. у Тынянова [Тынянов 1965,54]). Попробуем вообразить, что перед нами акт не первочтения, а **перечтения**, и картина, изображенная Тыняновым, значительно поблекнет. Текст уже знакóм, т. е. предстоит сознанию симультанно — конечно, не в подробностях, а лишь в основных чертах. Каждое воспринимаемое слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и с еще непрочитанным, ориентируясь на узловые моменты дальнейшего текста. Чтение движется не по словам, а по целым словесным блокам, различая опорные «сильные места» и промежуточные «слабые места» текста. Это не столько познавание, сколько узнавание. Можно сказать, что поэтика перечтения напоминает практику акмеизма с его «радостью узнаванья», а утверждаемая Тыняновым поэтика первочтения — программы футуризма с их лозунгом «Прочитав, разорви!»

Эта тыняновская установка на первочтение характерна отнюдь не для него одного. В филологической культуре XX в. можно найти много аналогий такого же подхода к тексту на самых разных уровнях его строения.

На уровне метрическом тыняновскому подходу соответствует подход позднего А. Белого, наметившийся еще около 1914 г., а окончательное выражение получивший в книге 1929 г. «Ритм как диалектика и „Медный всадник“». «Диалектикой» Белый называет приблизительно то же, что Тынянов — «динамикой»: важны не элементы, а соотношения, и прежде всего соотношения между совокупностью уже прочитанных стихов и каждым новым стихом, подлежащим чтению: ритм каждой новой строки воспринимается не изолированно, а на фоне ритма предшествующих строк. Именно так Тынянов представлял себе восприятие верлибра, свободного стиха [Тынянов 1965, 55, 67], а Белый — всякого, даже и классического, стиха. Прямое влияние здесь возможно (Белый в 1921 г. жил в Петрограде и выступал с лекциями, в том числе и о стихе), но не обязательно. Случай этот интересен тем, что Белый своей теорией, как известно, восставал сам против себя: своим динамическим подходом он отменял свой прежний статический подход к сочетаниям строк в «ритмические фигуры», изложенный в «Символизме» 1910 г. и уже ставший началом нового русского стиховедения (подробнее об этом — в нашей статье «Белый-стиховед и Белый-стихотворец»).

На уровне языковом тыняновскому подходу соответствует исследование актуального членения предложения по темам и ремам, выдвинувшееся рядом с традиционным подходом к синтаксису как раз в

1920—1930-х годах, а затем — современная проблематика связности текста, сцепления фраз в сверхфразовые единства с таким же динамическим ощущением фразоразделов, с каким Тынянов ощущал в стихе словоразделы.

На уровне стилистическом тыняновскому подходу соответствует проблематика порядкового анализа, сформулированная Б. И. Ярхо в «Методологии точного литературоведения» почти в тех же терминах: «Литературное произведение воспринимается во времени, т. е. формы его действуют на нас последовательно, сукцессивно... Анализ сукцессивности можно прямо назвать делом будущего... Речь идет о контрапунктировании, т. е. о написании всех трех областей (строения произведения: образной, словесной и звуковой. — *М. Г.*) в том порядке, в каком они доходят до сознания, воспринимающего произведение в первый раз», — и далее образец послоговой разметки формулы «Мир хижинам — война дворцам»: после какого слога сознание воспринимает здесь метонимию, символ, антитезу, параллелизм, двухударный ритм и т. д. Прямое влияние (на этот раз со стороны Тынянова) здесь тоже возможно, но тоже не обязательно.

Наконец, на уровне сюжетном тыняновскому подходу соответствует выделение по ходу чтения ядерных и сопутствующих мотивов в повествовании, предпринятое Бартом на французском и Четменом на английском материале, а затем оказавшееся весьма важным для реферирования текста, составления резюме. Вот отрывок разбора рассказа Дж. Джойса «Эвелина» [Culler 1975, 219]. «Например, во втором абзаце есть фраза „Прошел, возвращаясь к себе, человек из крайнего дома“. Это — мотив, но ни в какое резюме он не войдет по простой причине: это действие не имеет последствий. Когда мы читаем рассказ в первый раз, то не знаем, какую значимость можно приписать этой фразе; но когда в нескольких следующих предложениях об этом человеке не упоминается больше ни разу, то мы заключаем, что это не самостоятельный член сюжета, а только пример тех беглых наблюдений, которые войдут в сюжет под более общей рубрикой, например, „Эвелина задумчиво смотрит из окна“». Понятно, что при перечтении мы уже сразу скользнем по этой фразе с половинным вниманием, не дожидаясь «нескольких следующих предложений».

При желании можно привлечь примеры и из области других искусств, кроме литературы. Например, ту революцию в театре, которую произвел в конце XIX в. натурализм (у нас — Художественный театр), можно определить как переход от игры перечтения к игре первочтения: чтобы казалось, что каждая следующая реплика неизвестна и неожиданна и для персонажей, и для актера. В. Брюсов справедливо замечал, что поэзия ранняя, устная, импровизированная воспринималась подобно музыке (как первочтение), а современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному

искусству (как «перечтение» законченных вещей) [Брюсов 1973, VI, 381—383]. Можно было бы предложить еще более выразительное сопоставление: с одной стороны, радиорепортаж о футбольном матче, в котором каждый следующий момент — напряженная проблема, и с другой стороны, отчет об этом же матче в завтрашней газете, где мелочи опущены, частности обобщены и все подведено к двум-трем решающим голам, словно подготовленным всем ходом матча. При всей разнице материала это не так уж далеко от тыняновского сопоставления оды ломоносовской, в которой царит начало «наибольшего действия в каждое данное мгновение», и оды сумароковской, с ее началом «словесного развития, развертывания» [Тынянов 1977, 230] (характеристика сумароковской оды здесь вряд ли справедлива, Сумароков писал оды еще более отрывисто и дробно, чем Ломоносов). Но это уже дальние аналогии, которых сейчас касаться не стоит.

Главное остается несомненным: подходы к тексту с точки зрения первочтения и с точки зрения перечтения противостоят друг другу как установка на становление и установка на бытие; на текст как процесс и на текст как результат; на меняющееся нецелое и законченное целое. Совершенно ясно, что ни один из них не лучше, не адекватнее другого, ни один не является всеобъемлющим: просто они ориентированы на литературу разного рода.

Можно сказать, что культурой перечтения была вся европейская культура традиционалистической эпохи, с древнегреческих времен до конца XVIII в.; а культура первочтения началась с эпохи романтизма и достигла полного развития в XX веке. Культура перечтения — это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых и осознанных приемов, выделяет пантеон канонизированных перечитываемых классиков, чьи тексты в идеале постоянно присутствуют в памяти, так что ни о какой напряженной непредсказуемости не может быть и речи. Культура первочтения — это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условностей, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев; в таких условиях свежесть первочтения — это идеал восприятия, и даже когда мы перечитываем стихотворение или роман, то невольно стараемся выбросить из головы все, что мы о нем помним, и как бы сами с собой играем в первочтение. Традиционалистическая культура, как сказано, учит чтению по опорным сильным местам, учит ритму чтения; новая культура оставляет читателю лишь недоуменное чтение по складам. Идеал постромантического чтения — детектив, который читатель отбрасывает, не дочитав, если случайно узнает, кто в конце окажется убийцей. (Роман-фельетон с продолжениями, обрывающимися на самом интересном месте, — прямое детище романтизма.) Если эти примеры кажутся грубыми, то по-

пробуем представить себе, как воспринимали «Евгения Онегина» первые читатели, получавшие его главу за главой, и как стали они (и мы) воспринимать его после первого полного издания.

Поэт и в той и в другой культуре чтится как творец, подобный богу; но традиционалистический поэт подобен богу средневековому, чьи законы творения доступны знанию человека, потому что человек создан по его образу и подобию; а постромантический поэт подобен богу послереформационному, чьи пути абсолютно неисповедимы. Самая точная формула этой культуры первочтения неожиданным образом дана в одном светлом стихотворении Кузмина, где говорится, что жизнь — это дорога, по которой мы идем,

А устав, среди зеленых сядем трав,
В книге старой прочитав остаток глав:
Ты — читатель своей жизни, не писец,
Неизвестен тебе повести конец.

Вот эту пропасть между читателем и «писцом» разверзла только постромантическая эпоха: старый автор допускал читателя к пониманию своей целостности, новый отстраняет читателя и оставляет ему только понимание по частям — динамическое, сукцессивное.

Петроградские формалисты, опоязовцы переносили на восприятие старой литературы опыт восприятия новейшей и старались увидеть Пушкина глазами современников Пушкина. Московские формалисты вроде Б. И. Ярхо переносили на новейшую литературу опыт восприятия старой и смотрели на Маяковского усталыми глазами ученых потомков, роющихся «в сегодняшнем окаменевшем» и т. д. И тот и другой взгляд позволил увидеть очень много нового и непривычного, но в то же время из фокуса ушло многое важное, что было видно раньше. Вот характерный пример. Тынянов настаивает на том, что «симметрия композиционных фактов» — понятие «опасное, ибо не может быть симметрии там, где имеется усиление» [Тынянов 1965, 28], т. е. не симультанное, а последовательное восприятие. Это так для современного первочтения, но это не так для традиционалистического перечтения: там читатель заранее знает, что его ждет и на каком расстоянии, и поэтому, например, композиция античных стихотворных книг сплошь и рядом рассчитана именно на опознавание симметрии. Здесь даже в XX в. у Тынянова появляется сильный оппонент, работы которого представляют собой прямо-таки культ искусства перечтения: это Р. О. Якобсон с его исследованиями последних десятилетий по «грамматике поэзии» в коротких стихотворениях на разных языках. Понятие симметрии, столь неприемлемое для динамизма Тынянова, у Якобсона царствует в полной силе. Анализ Якобсона возможен, только если разбираемый текст перечитывается без конца с таким же усердием, как Библия верующи-

ми или Розеттская надпись Шампольоном. Как соотносятся, взаимоисключаются и взаимодополняются эти явления — здесь об этом говорить невозможно.

Не случайно филологи XX в. предпочитали из прошлого изучать явления периферийные, менее канонизированные, то что опоязовцы называли «младшими линиями», а М. М. Бахтин (очень произвольно) — «романом»: здесь легче было отрешиться от установки на перечтение. «Еще ничего не было решено», — начинается «Смерть вазир-мухтара»: формалисты подходили к классике как к живому незавершенному процессу, где еще, действительно, ничего не решено, — пойдет ли русская поэзия по пути архаистов или новаторов.

Самый яркий пример различной плодотворности двух подходов виден при выходе в абсолютно традиционалистический материал — фольклор. Мы знаем каталог сказочных мотивов Аарне и каталог сказочных функций Проппа: так вот, Аарне как последовательный романтик исходил из первочтения и записывал в свой каталог «золотые яблоки» как таковые, потому что при первой встрече с ними нельзя знать, будут они целью добывания, средством испытания или волшебным даром; а Пропп исходил из перечтения и поэтому его каталог функций оказался более адекватным материалу и продвинул изучение сказки гораздо дальше.

Проблема первочтения—перечтения, к которой нас подвел Тынянов, позволяет заметить важное внутреннее противоречие всей современной, т. е. послеромантической, культуры — в отношении к классике. В принципе разницу между классикой и беллетристикой можно определить так; классика — это тексты, рассчитанные на перечтение, беллетристика — на однократное первочтение. Даже если классическое произведение читается лишь один раз, то этому предшествует какая-то предварительная наслышка, а за этим следует если не перечтение, то хотя бы готовность к перечтению. Так вот, культура восприятия классики, культура перечтения в новейшее время быстро исчезает: отчасти просто из-за умножения числа книг (все больше читаем, все меньше перечитываем), отчасти же из-за того, что навыки сукцессивного первочтения мешают надлежащим образом воспринимать и перечитываемое. Привычка к историческому подходу препятствует осознанным актам канонизации классики — отбору, иерархизации и комментированию (подчеркиваю — осознанному, потому что неосознанно и противоречиво это делается, конечно, и сейчас). Заменой этому служит, с одной стороны, представление об историческом пантеоне, где рябят памятники всех времен и народов, не сводясь ни к какому общему знаменателю, а с другой стороны — представление о том, что все времена только и делали, что приуготовляли нас и жили нашими заботами; соответственно из классических памятников извлекаются только те элементы, которые кажутся созвучными нашему времени. И то и другое

лишь запутывает связи нынешнего с прошлым; свидетельство тому — вся картина нынешнего школьного изучения литературы, и не только в России, но и на Западе.

Я позволю себе закончить эту заметку вопросом частным, но близким мне как стиховеду. Тынянов несколько раз касается вопроса о свободном стихе, верлибре. Он определяет его как стих, в котором каждая строка имеет «динамически-сукцессивную метрическую изготовку», но не имеет «динамически-симультанного метрического завершения» [Тынянов 1965, 54—56], т. е. в котором после каждой строки вновь и вновь возникает ожидание, что следующая строка будет ей ритмически подобна, и каждый раз это ожидание обманывается. Спрашивается, сколько может длиться это безнадежное ожидание? Сейчас, как известно, свободный стих — один из самых дискуссионных вопросов русского (и не только русского) стиховедения, и два противоположных ответа на этот вопрос зависят от установок на первочтение и перечтение. Один ответ (А. Л. Жовтис, О. А. Овчаренко): свободный стих — это стих со свободной сменой мер повтора (в отличие от классического с постоянной сменой мер повтора — стопой и пр.); это, по существу, повторение тыняновского определения, исходящего из неустанно напряженного ожидающего первочтения. Другой ответ (Ю. Б. Орлицкий, В. С. Баевский): свободный стих — это стих вовсе без мер повтора, отличающийся от прозы только делением на строки, т. е. чисто тонический стих без равноударности и без рифмы; это ответ с точки зрения читателя, который устал ждать, отбросил всякую метрическую изготовку и исходит из спокойно-констатирующего перечтения.

Первый подход, от первочтения, напоминает категорическое утверждение петроградских опоязовцев; между стихом и прозой — четкий рубеж, определяемый наличием или отсутствием установки на стих, совершенно ясной для всякого читателя стиха. Второй подход, от перечтения, напоминает скептическое представление московских формалистов из ГАХН: между стихом и прозой — широкая полоса переходных явлений, и сказать, стих ли перед нами, можно лишь дочитав до конца и подсчитав, больше или меньше половины текста составляют строки, имеющие какое-либо единообразие. Я, со своей стороны, занимаю здесь двойственную позицию. Как исследователь я совершенно согласен с Орлицким и Баевским, что «смена мер» ничуть не отличает стих от прозы и что определить стих можно только дочитав текст до конца и оглянувшись, — «симультанно». Но как практик свободного стиха (переводчик) я не могу не чувствовать, что ритм каждой строки у меня существует только во взаимодействии с предыдущими и (этого у Тынянова нет) с последующими: сочиняя предпоследнюю и предпредпоследнюю строку периода, я не могу не ориентировать их на звучание последней строки. Такой динамизм близок к тыняновскому, но отличает-

ся тем, что первочитательский динамизм детерминирован, а первописательский — телеологичен.

Не знаю, достаточно ли этого, чтобы предложить еще одно важное отождествление: сукцессивный подход к тексту, от первочтения, динамический, диалектический — это подход творческий, преображающий материал (творческий для поэта, сотворческий для читателя); симультанный подход к тексту, от перечтения, статический, констатирующий — это подход исследовательский, со стороны, строго соблюдающий грань между субъектом и объектом исследования. В самом деле, что такое диалектика, как понять странное утверждение «каждый предмет и равен и неравен самому себе»? Только творчески. Пушкин пишет стихотворение, сперва его замысел смутен, он примеривает к нему все новые и новые словесные варианты, изменяет его, проясняет его, уточняет его, но никогда не до конца; и когда он откладывает перо и отдает стихотворение в печать, то он знает, где воплощение адекватно замыслу, а где нет: оно для него — и «то» и «не то», что он хотел сказать. А для пушкиниста? Для пушкиниста оно — только «то», каждое слово в нем равно самому себе, и что написано значит ровно то, что написано: усомниться в этом — значит открыть щель для собственных домыслов, для чтения между строк, за которым быстро исчезнут сами строки. Позитивистический подход изучает свой объект, диалектический подход его переделывает; творец обязан быть диалектичен, ученый обязан быть позитивистичен. Если наука начинает переделывать свой объект, она становится творчеством, искусством, философией, чем угодно, но перестает быть наукой. Тынянов предпочитал сукцессивный, творческий подход филолога к тексту — связано ли это с тем, что в конце концов он ушел из филологии в беллетристику?

P. S. *Комментированные издания древних классиков начинаются конспективным изложением содержания. «Гораций, ода III, 30: мои стихи — мой памятник (ст. 1—5), вечный, как Рим (6—9); в них я, выросший из бедноты, ввел в Рим эллинскую поэзию (10—14); награди меня за это, Муза (14—16)». Студент, даже впервые читающий Горация, на любой строчке знает, что его ждет впереди: у него возникает то ощущение не первочтения, а перечтения, которое отличает восприятие классики от восприятия беллетристики. Я попробовал ввести такие конспекты и в комментарий к русским переводам — издательство воспротивилось: «Вы же не станете так разбирать „Погасло дневное светило...“?» В комментарии к переводам античных классиков пришлось вводить такое раскрытие содержания исподтишка; а в комментарии к русским классикам оно не проникло до сих пор. Между тем, именно с него начинается отношение к классике как к классике.*

РАБОТЫ Б. И. ЯРХО ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Борис Исаакович Ярхо (1889—1942) был крупной и своеобразной фигурой в литературоведении 1920—1930-х годов. Однако имя его обычно вспоминается реже, чем имена многих его современников. Обстоятельства его жизни и работы сложились так, что основные, капитальные его исследования остались ненапечатанными[1]. Поэтому общая картина сделанного и задуманного им ускользала от большинства современников. А именно здесь, в широком общем замысле усовершенствования научных методов литературоведения, заключается его основная заслуга перед наукой.

Б. И. Ярхо получил образование в Московском университете, потом учился в Гейдельберге и Берлине, с 1915 по 1921 г. преподавал в Московском университете, сперва приват-доцентом, потом профессором. Теория литературы не сразу стала главным предметом его занятий. Вначале он специализировался по фольклору, германистике, истории средневековой литературы (в этой области он был признанным авторитетом, его статьи печаталась в зарубежных журналах, американская Академия средних веков избрала его членом). Первая большая его работа была посвящена фольклору — это «Сказание о Сигурде и его отражение в русском эпосе» («Русский филологический вестник», 1913—1916 гг.), вторая — поэзии скальдов («Мансанг» в «Сборниках Московского Меркурия», 1917). Темой своей докторской диссертации он избрал Хротсвиту, немецкую поэтессу X в., писавшую латинские драмы. Диссертация называлась «Рифмованная проза драм Хротсвиты»; Ярхо работал над ней более 10 лет, работа была закончена в двух вариантах, по-русски и по-немецки, но осталась неизданной. Исследование ритмики Хротсвиты, сложно колеблющейся между стихами и прозой, потребовало от автора разработки детальных методов статистического исследования самых различных признаков фонического строя художественной речи. Здесь были выработаны основы того, что Ярхо называл «методологией точного литературоведения». В области стиховедения, как известно, применение статистических методов было традиционным еще в классической филологии XIX в., хорошо знакомой Ярхо. Новшество Ярхо было в том, что он едва ли не первый перенес употребление этих методов на другие области литературоведения.

Серия основных теоретико-литературных работ Б. И. Ярхо относится к 1920—1930-м годам. С 1922 во 1930 г. он работает в ГАХН, где

[1] Они хранятся в РГАЛИ, фонд 2186, оп. 1, и цитируются далее по номеру единиц хранения.

заведует кабинетом теоретической поэтики и комиссией художественного перевода; здесь ему удалось организовать небольшую исследовательскую группу (М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, И. К. Романович и др.), о работе которой он всегда впоследствии упоминал с глубоким удовлетворением. ГАХН был нечто вроде клуба московской гуманитарной интеллигенции, зарабатывать приходилось на стороне. Ярхо преподавал языки и стилистику в быстро переименовывавшихся вузах того времени, работал в БСЭ, три года служил экономистом в ВСНХ, много переводил («Песнь о Роланде», «Сага о Вольсунгах», «Рейнеке-лис» Гете, пьесы Мольера и Шиллера; посмертно был издан, с досадными изменениями и без вводной статьи, перевод «Песни о моем Сиде»; до сих пор остаются неизданными переводы антологии каролингских поэтов, антологии «Видений» VI—XII вв., «Ста новых новелл»). Среди этих забот и был им написан ряд статей по ритмике русской рифмованной прозы XVII—XVIII вв. (частично опубликованных), неизданные работы «Распределение речи в пятиактной трагедии», «Комедии и трагедии Корнеля», «Соотношение форм в русской частушке»; к ним примыкает небольшое исследование по истории сюжета «Юный Роланд» (Л.,1926). Работа над этими темами дала повод для систематизации и обобщения, во-первых, общеэстетических предпосылок формального исследования литературы и, во-вторых, конкретных приемов точной методики этого исследования. Первое было сделано в статьях «Простейшие основания формального анализа» [Ярхо 1927] и «Границы научного литературоведения» [Ярхо 1925] — статьях, которые заслуживают гораздо большей известности, нежели та, какой они пользуются. Второе было сделано в книге «Методология точного литературоведения» («Введение. Анализ. Синхронический синтез. Диахронический синтез») — большом исследовании (ок. 26 листов), подводящем итоги всему, что было сделано и намечено автором за 20 лет работы. ГАХН был разгромлен в 1930 г., Ярхо был арестован в 1935 г. (по «делу о Большом немецко-русском словаре», захватившему немалую группу московской интеллигенции), свою книгу он писал в ссылке в Омске, а над дополнениями к ней продолжал работать до самой смерти. Книга эта осталась не издана; только небольшие отрывки появились в сборниках «Семиотика», IV (Тарту, 1969) и «Контекст—1983» (Москва, 1984). Из всех неизданных работ Б. И. Ярхо она настоятельнее всего требует опубликования — за 60 лет, прошедших с момента ее написания, она нисколько не устарела. Демонстрацией развернутого применения выработанной здесь методики должно было стать большое исследование о поэтике «Слова о полку Игореве» и современных западноевропейских эпопей, оставшееся незавершенным. Б. И. Ярхо работал над ним в Курске, где он был профессором в 1940—41 гг., и в эвакуации в Сарапуле, где он скончался от туберкулеза 3 мая 1942 г.

Исходные положения методологической системы Б. И. Ярхо, изложенные в этих работах, могут быть вкратце сведены к следующим тезисам.

Литература есть самостоятельно существующее явление объективной действительности и должна изучаться именно как самостоятельное явление, а не как отражение или выражение каких-либо внелитературных явлений (социальных отношений, психических комплексов и т. п.). Как известно, деревья, например, тоже могут изучаться как отражение или выражение чего-то постороннего, например — христианских добродетелей, и на этом основывалась вся средневековая ботаника, но науку это не сдвинуло ни на шаг.

Будучи явлением объективной действительности, литература должна исследоваться методами наук об объективной действительности — методами точных наук. Конечно, уровень точности, свойственный математическим наукам, для литературоведения недоступен; но уровень точности, например, естественных наук доступен для него вполне. Точные науки знают два основных метода исследования — наблюдение и эксперимент. Понятно, что использование эксперимента в литературоведении затруднительно (хотя и не невозможно). Поэтому основным методом литературоведения остается наблюдение. Успех его зависит от решения двух вопросов: «что наблюдать» и «как наблюдать».

На вопрос «что наблюдать» следует естественный ответ: наблюдать то, что является спецификой данного предмета. Спецификой литературы является ее эстетическая действенность, т. е. обращенность к тому (ближе не определимому) чувству человека, которое заставляет его подходить к предмету с точки зрения: «красиво или некрасиво?» Совокупность эстетически действенных элементов литературного произведения называется литературной формой. Эстетическая действенность каждого элемента литературного произведения вызывается его необычностью — количественной или структурной. Звук «п» в языке обычен и, следовательно, эстетически безразличен, но скопление этого звука в строке «Пора, перо покоя просит» количественно необычно, а следовательно, эстетически действенно; и оно входит в поле зрения литературоведа как явление «аллитерация». Ударные и безударные слоги в языке обычны, но правильное их чередование в той же строчке структурно необычно; и оно становится достоянием литературоведа как явление «четырехстопный ямб». Необычные звуковые формы (т. е. воздействующие на наш слух), подобные упомянутым, составляют область *фоники*; необычные языковые формы (т. е. воздействующие на наше мышление) — область *стилистики*; необычные образы, мотивы, сюжеты (т. е. формы, воздействующие на наше воображение) — область иконики или собственно *поэтики*. Таковы три основные области литературоведения; к ним можно добавить еще четвертую — *композицию*, учение об их

взаимодействии. Каждая из этих областей и все они вместе могут рассматриваться как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте.

На вопрос «как наблюдать» следует ответ: исходить из непосредственного впечатления, проверять его объективным учетом всех признаков, способных произвести такое впечатление, и выражать результаты наблюдения в виде количественных показателей. Только в таком виде результаты могут считаться доказательными. До сих пор литературоведы ограничивались первым из этих трех актов и поэтому не могли выбраться из бездны субъективизма. Исходя из непосредственного впечатления, они оперировали такими понятиями, как «цветистый стиль», «красочный», «живой» и т. п.; но не заботясь об объективном учете признаков, они не могли вложить в эти понятия общепризнанный смысл: то, что одному казалось цветистым, другому казалось не цветистым, и т. д. Между тем, если мы заранее договоримся, скажем, называть «цветистым» — стиль, насыщенный морфолого-синтаксическими фигурами, а «красочным» — стиль, насыщенный чувственно охарактеризованными образами, и т. д., то всем этим несогласиям придет конец: достаточно будет подсчитать количество фигур в том или ином тексте, чтобы сказать, какой из них более цветистый и какой менее цветистый, и насколько. Вот такое выражение качества через количество и является первоочередной задачей литературоведения, если оно хочет быть наукой, а не игрой субъективного вкуса.

Повторяем, речь идет не о том, чтобы изгнать интуицию из научного познания, но о том, чтобы изгнать ее из научного изложения. На первых же страницах своей монографии Ярхо пишет [Ярхо 1984а, 205—207]:

> «Наука проистекает из потребности в знании, и цель ее (основная и первичная) есть удовлетворение этой потребности... Вышеозначенная потребность свойственна человеку так же, как потребность в размножении рода: не удовлетворивши ее, человек физически не погибает, но страдает порой чрезвычайно интенсивно... Человек интеллигентный не есть субъект, много знающий, а только обладающий жаждой знания выше средней нормы... Однако потребность в знании есть лишь бабушка науки. Матерью же является потребность в сообщении знаний. Если любознательность есть первичный биологический признак человеческой особи, то «жажда сообщений» — вторичное свойство человека, уже как zōon politikon: иными словами, вступает в силу социальный момент. И наука, дочка этой потребности, есть в первую очередь *социальный акт*. Действительно, никакого научного познания (в отличие от ненаучного) не существует: при открытии наиболее достоверных научных положений интуиция, фантазия, эмоциональный тонус играют огромную роль наряду с интеллектом. Наука же есть *рационализированное изложение познанного,* логически оформленное описание той части мира, которую нам удалось осознать; т. е. наука — особая форма

сообщения (изложения), а не познания. Задача этого изложения — нахождение общего, *объективного языка*, так как логика считается наиболее однородной психической функцией людей. Наряду с нею высокой степенью однородности обладают и ощущения: большинство красное видят красным, полынь называют горькой. Потому-то базой объективного языка являются чувственный показ и логическое доказательство... Для меня наука — это система доказательств, рационализированный язык, и я мечтал превратить свою науку, литературоведение, именно в такую систему».

Таким образом, статистика для Ярхо — никак не самоцель, а лишь средство дисциплины мысли, в котором литературоведение очень нуждается. «Я должен сказать, что меня особенно возмущала у нас, литературоведов, эта saloperie в обращении с выводами из порой чрезвычайно тщательно собранного материала. Я сейчас краем ока присмотрелся к метеорологии. Какой контраст! Какая точность обработки в высшей мере приблизительных, произвольных и поверхностных наблюдений! Какое щегольство разнообразными методами записи и учета! Если бы мы проявляли десятую долю этой тщательности и тратили сотую долю этих средств — наша наука могла бы поспорить с любой другой» (ед. 41, л. 30). «Кладя количественный учет и микроанализ в основу исследований, я только предлагаю сделать для литературоведения то, что полтораста лет назад сделал Лавуазье для химии, и не сомневаюсь, что результаты не заставят себя ждать» (там же, л. 1).

Квантификация эстетического впечатления — в этом пафос всей теоретико-литературной работы Б. И. Ярхо. Вот мелкий, но наглядный пример. В бумагах ученого (ед. 83) сохранился лист, озаглавленный: «Программа исследования синтаксической границы стиха». Историю этой программы Ярхо мимоходом описывает в «Методологии» (ед. 41, л. 35). Ему случилось поспорить с одним ленинградским «профессором нормальной дикции»: какая пауза сильнее в лермонтовском стихе: «Белеет — парус одинокий» или «Белеет парус — одинокий»? Ярхо утверждал, что первая, оппонент — что вторая. Обычно такие споры обходятся без аргументов. Ярхо стал аргументировать. Первая пауза в спорном стихе разделяет подлежащее и сказуемое, вторая — определяемое и определение. Очевидно, более сильной из этих двух синтаксических пауз будет та, которая чаще совпадает с самой сильной из ритмических пауз стиха — концевой. Ярхо составляет перечень всех типов синтаксических пауз, возможных в конце стиха; таких типов оказывается 5 (а с подтипами — 10): 1) между предложениями, 2) между подлежащим и сказуемым, 3) между глаголом и дополнением или обстоятельством, 4) между существительным и определением или приложением, 5) прочие случаи — обращение, вспомогательные частицы. И затем он подсчитывает, как часто каждая из этих 5 пауз совпадает с концом

стиха; материал — первые сотни стихов из 5 текстов: «Дракон» А. К. Толстого, «Домик в Коломне» Пушкина», «Боги Греции» в пер. Бенедиктова (5-ст. ямб), «Руслан и Людмила», «Медный всадник» (4-ст. ямб). Результат — таблица (все цифры — в процентах):

Тип	*Др.*	*ДвК*	*БГр*	*РиЛ*	*МВс*
1	52	59	67	60	39
2	25	14	18	22	17
3	18	25	13	15	36
4	2	1	2	2	8
5	3	1	—	—	—

Материал для ответа на исходный вопрос получен: тип «Вот уж на море белеет / Парус одинокий» встречается в среднем вшестеро чаще, чем тип «Вот уже белеет парус / Одинокий в синеве...» А заодно впервые получены числовые данные для освещения такого важного вопроса как анжамбман (ср. цифры «Медного всадника» и остальных текстов). Эти цифры требуют дальнейшего уточнения и проверки — и на листе записывается план «разрезов» последующей работы: как меняется распределение типов концевых пауз по авторам, по размерам, по строфике, по жанрам... Так из случайного спора о декламации вырастает продуманный план исследования большой и важной темы: ритм и синтаксис. В 1929 г. Ярхо собирался осуществить такое исследование силами своей группы в ГАХН, но в 1930 г. ГАХН был расформирован, и работа не состоялась.

Б. И. Ярхо строил общий план своих занятий так, чтобы постепенно испробовать свой метод на всех областях литературоведения.

В области *фоники* это позволило ему детально изучить ряд сложных форм, переходных между стихом и прозой, как на русском, так и на иноязычном материале. Подробно останавливаться на этих работах в настоящем обзоре излишне: во-первых, потому что большая часть их опубликована («Рифмованная проза т. наз. „Романа в стихах“» и «Свободные звуковые формы у Пушкина» в сб. «Ars poetica», 2, 1928; «Действо о десяти девах» в сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М., 1931; «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий» в сб. «Теория стиха», Л., 1968); во-вторых, потому что в области стиховедения успешное применение статистических методов (одним из пионеров которых был Б. И. Ярхо, начинавший свои работы независимо не только от Б. Томашевского, но и от А. Белого) давно уже перестало быть новинкой.

В области *стилистики* наиболее эффектным результатом применения нового метода может служить анализ фигурации «Песни о Ро-

ланде» во вводной статье к переводу Б. И. Ярхо (М., 1934). До этого ходячим мнением было, что стиль «Песни» беден словесными украшениями и что он сух, прост и немногословен. Подсчет показал, что оба эти утверждения неверны: число «словесных украшений», т. е. стилистических фигур, составляет ок. 20% от числа стихов, что не так уж мало (в «Песни о Сиде» — только ок. 11%); и среди этих фигур большинство, (60—65%) составляют фигуры плеонастические — таким образом, стиль «Песни» не сух, а наоборот, принципиально многословен. Традиционное мнение о скудости и сухости восходило к суждениям больших ученых, у которых «чувство языка» было заведомо не менее развито, чем у Ярхо; из этого ясно видно, что победу в контроверсе одержало не превосходство таланта исследователя, а превосходство его метода — статистического над интуитивным.

В области иконики на низших уровнях — *образ, мотив, сюжет* — Б. И. Ярхо работал сравнительно мало. Можно отметить разве что выразительное сравнение воинской топики в «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде»: при почти одинаковом объеме поэм в «Роланде» мы находим 76 боевых схваток (из них 46 единоборств), а в «Сиде» — 25 схваток (из них только 5 единоборств): динамика «Сида» держится не на схватках, а на переездах (в «Роланде» место действия меняется только 18 раз, в «Сиде» же — бессчетно). Можно отметить также любопытный анализ чувственной окраски образов: статистику цветов в пяти средневековых эпопеях. В «Сиде» использованы только 3 цвета, и цветовые эпитеты составляют только 0,024% текста (от числа слогов); «Беовульф» соответственно дает 7 и 0,053; «Слово о полку Игореве» — 9 и 0,433; «Роланд» — 10 и 0,217; «Нибелунги» — 11 и 0,065. Что богатство палитры возрастает от полуварварского «Беовульфа» к куртуазным «Нибелунгам» — это, быть может, и можно было предсказать априорно (хотя место «Сида» и здесь неожиданно); но что автор «Слова» вшестеро щедрее пользовался своими девятью цветами, чем автор «Нибелунгов» своими одиннадцатью, — это вряд ли способна подсказать самая тонкая интуиция.

В области иконики на высших уровнях — *эмоциональная и идейная концепция произведения* — Б. И. Ярхо, напротив, работал очень много, и в формализации этих трудных объектов достиг больших успехов. Достиг он этого, благодаря высокой строгости при выделении предмета исследования. Эмоциональная концепция (трагизм, оптимизм и пр.) выводится только из сентенций, содержащихся в тексте, причем прежде всего — в авторской речи, а отнюдь не из собственных интерпретаций исследователя. «Правила» выявления идейной концепции, сформулированные Ярхо в его «Методологии» (ед. 41, л. 249—251) заслуживают того, чтобы процитировать их полностью.

> «Для меня важно показать, — пишет Ярхо, — что работу но нахождению доминирующей идеи или эмоции можно было бы поставить иначе, чем это делается сейчас. Обычно, в лучшем случае, „исследова-

тель“ берет наугад какую-нибудь сентенцию из своего объекта, подвергает ее произвольной экзегезе, подгоняет под нее несколько важных мест из сюжета, а затем восхищается, как это „все“ (!) в стройном целом „подчинено одной идее“. Если бы такой скорострельный интуитивист произвел анализ, который он так презирает (не любят люди работать), то он увидел бы, к чему свелось бы это „все“. Но это, как сказано, — еще лучший случай: нередко „ученый“ сам примышляет идею к произведению, а затем уже без всяких околичностей объявляет ее господствующей, размер и смысл превосходно с нею согласованными (каким образом?) и т. д., и т. д.

Я предлагаю ввести эту работу в более строгие рамки, для того чтобы выяснить какие-то реальные, а не фиктивные отношения.

Предпосылки: 1. Идея не обязательно является основным признаком (доминантой) в общей структуре комплекса. 2. Идею можно считать концепцией, если она превосходит по количеству обнимаемого ею образного материала все другие идеи того же комплекса. 3. Она будет доминантой, если охватывает больше 50% всего словесного материала (выраженного в цифрах какого-нибудь объемного знаменателя). 4. Концепция может быть сложной, идейно-эмоциональной, т. е. один и тот же материал может выражать и идею и эмоцию... 5. Идея должна быть expresses verbis выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие.

Метод: 1. Приступать к взвешиванию концепции следует лишь после достаточно детального анализа поэтики данного произведения (иконики, топики, сюжета). 2. Взвешивать нужно не одну идею, а все идеи, ясно сформулированные в исследуемом тексте. Если какая-нибудь идея явственно эпизодична, т. е. связана со словесным материалом ничтожного объема (случайно процитированная пословица, мнение второстепенного персонажа, ничем в дальнейшем не подтвержденное и т. п.), то ею можно пренебречь. 3. Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором. Ни в коем случае нельзя парафразировать ее наобум; но можно дополнить ее из другого варианта, имеющегося в том же тексте. Отнюдь нельзя безоговорочно переносить идеи из одного произведения того же автора в другое. 4. Идею брать только в контексте. Если, например, идея выражена антагонистом автора и постоянно опровергается ходом действия и репликами других персонажей, то, очевидно, доминантным является отрицание этой фигуры, а не она сама. 5. Для взвешивания нужно подсчитать слова и неделимые выражения, относящиеся к идее... 6. Внесюжетные мотивы (т. е. глагольные выражения), относящиеся к идее, включаются в общую топику как существительные и прилагательные, причем глагол с дополнением или адвербиалом считается за одну единицу. Например, такими единицами к идее „богатство — высшее благо“ могут служить: „нажил богатство“, „сумел разбогатеть“, „продал выгод-

но". 7. Сюжетные мотивы подсчитываются отдельно. Может оказаться, что образы в большинстве относятся к одной концепции (например, к панегирику воинской доблести), а ход действия — к другой (например, к утверждению власти судьбы), тогда в синтезе будут стоять две доминанты: одна для идеологии, другая для тематики. 8. Полученное число единиц надо взвесить на каком-нибудь объемном знаменателе».

Образцом такого подхода может служить анализ идейной концепции «Песни о Роланде». В пору работы Ярхо существовали две теории: более старая утверждала, что «Песнь» сложилась в военной среде, более новая — что в духовной среде. Ярхо примкнул к старой теории, но впервые подтвердил ее подсчетом, сравнив «Песнь» с более поздней (конрадовской) обработкой того же сюжета, заведомо клерикального происхождения; оказалось, что христианская топика (т. е. все стихи, из которых видно, что автор поэмы — христианин) в «Песни» занимает около 10% стихов, в клерикальной обработке — около 20% стихов, разница — вдвое. Таким образом, идеология «Роланда» в основном — светская, рыцарская. Мало того: с помощью подсчетов можно уточнить и оттенок, и концентрацию этой идеологии. Если выделить только три ее элемента — «храбрость», «воинская честь» и «патриотизм», то лексика, относящаяся к ним, будет в «Роланде» составлять соответственно 0,29, 0,24 и 0,12% текста (по числу слогов); в «Сиде» — 0,14, 0,07 и 0%; в «Беовульфе» — 0,48, 0,48 и 0,08; в «Слове о полку Игореве» — 0,82, 0,82 и 0,40%. Из этого ясно видно, во-первых, что по концентрации воинской идеологии «Роланд» превосходят «Сида», но далеко отстает от «Слова», и во-вторых, что по патриотической окрашенности все три западные эпопеи не идут ни в какое сравнение со «Словом». «Это и есть математическое выражение идейной специфики», — заключает Ярхо (ед. 49, л. 10). «Так, применяя точные методы исследования, мы получили право говорить о «чувстве, которым проникнута вся поэма», об «идее, управляющей всеми действиями героев» и т. п. высокие слова, которые я вовсе не собирался устранять из литературоведения, но в которые я только хотел вложить конкретный смысл. Кроме того, подобные слова часто говорятся на ветер, и если читатель приучится требовать цифровых подтверждений, то охота швыряться громкими фразами постепенно пройдет» (ед. 41, л. 54)[2].

[2] В начале войны 1941 г. по московским научным учреждениям проходила волна конференций на патриотические темы. Ярхо вызвался сделать доклад о патриотизме «Слова о полку Игореве», изложил эти результаты и сказал: он признает свои ошибки, до сих пор он подсчитывал процент патриотической лексики по числу слов, а теперь подсчитывает по числу слогов и видит, что показатель патриотизма «Слова» от этого еще выше. Доклад вызвал бурю негодования: ученым слушателям родина была дорога, но методологическая невинность еще дороже. (Об этом вспоминали Б. В. Горнунг и М. П. Штокмар).

Все сказанное относилось к отдельным областям литературоведения. Вопрос о *взаимодействии* этих областей между собою, понятным образом, гораздо труднее поддается точному исследованию. Однако и в этом направлении были предприняты первые шаги. В статье «Соотношение форм в русской частушке» (напечатано по-немецки в 1935 г. [см. Ярхо 1984]) стилистика частушек — именно, фигуры повторения — изучалась в связи с их фоникой и тематикой. Оказалось, что рифмующиеся строки частушки реже соединяются фигурами повторения, чем нерифмующиеся, и что общественно-политические частушки беднее фигурами, чем любовные: перед нами закон компенсации, фоническое и тематическое богатство как бы возмещаются стилистической бедностью. В статье о сербских тужбалицах долгого стиха (напечатано по-сербски в журнале «Slavia», 1924) ставился вопрос, повтор ли в этих песнях порождает аллитерацию, или аллитерация порождает повтор; и так как подсчет показал, что повтор без аллитерации не существует, а аллитерация без повтора существует в 70% случаев, то первичной приходилось признать аллитерацию. (Однако, связь эта — не причинная, — педантически настаивает Ярхо, — так как, например, в древнегерманском стихе такая же аллитеративная фоника породила не стиль повторов, а стиль синонимии и метафор.)

Если же не вдаваться в сложный вопрос о взаимодействии различных элементов формы, а говорить лишь об их *сосуществовании*, то здесь перед статистическим методом открываются огромные возможности. Ведь не чем иным, как комплексом таких разнородных, но сосуществующих признаков являются понятия литературного жанра и литературного направления.

Поэтика *жанра* была подробно исследована в работе Ярхо «Комедии и трагедии Корнеля». Общепризнанным считается, что комедия отличается от трагедии большей живостью, большей насыщенностью действием, большей обыденностью чувств и мыслей персонажей и т. д. «Большей» — это так, но насколько большей? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно наполнить конкретным содержанием каждое из этих понятий. «Живость» — это, по-видимому, частота обмена репликами; следовательно, показателем живости будет отношение числа реплик к числу стихов в пьесе; и, действительно, для трагедий Корнеля это соотношение будет 0,150, а для комедий — 0,276. От живости следует отличать связность — степень той необходимости, с которой одна реплика влечет за собой другую. Показателем фонетической связности будет отношение реплик, обрывающихся на середине стиха или двустишия к общему числу реплик (в трагедии 67%, в комедии — 77%); показателем стилистической связности могло бы служить аналогичным образом отношение числа реплик, связанных вопросом и ответом, анафорами, антитезами и пр. к общему числу реплик. Насыщенность действием — это про-

цент персонажей, которые сами действуют в своих интересах (в трагедии — 37%, в комедии — 54%: в трагедии высокие персонажи чаще перепоручают свои действия другим); это число «моментов действия» (понятие, вводимое Б. И. Ярхо) на один персонаж (в трагедии — 2,6, в комедии — 4,2); это число физических действий (убиений, объятий и пр.), указанных в репликах или ремарках, на одну пьесу (в комедии этот показатель в 1,9 раз выше); это отношение предзавязочной экспозиции к общей длине пьесы (в комедии этот показатель в 2,7 раз выше: завязка наступает быстрее); это отношение числа действий на сцене к числу действий за сценой (в комедии, не знающей речей «вестников», этот показатель в 16 раз выше!). Разница в характере чувств явствует, во-первых, из того, что лиц, действующих из побуждений обмана, в комедии мы находим 49%, а в трагедии — 12%; действующих из ревности — соответственно 25% и 10%; действующих из доблести — 13% и 32%; действующих из патриотизма — 0% и 15%; и, во-вторых, это явствует из того, что лексика любви, радости, хитрости и лексика страха, горя, доблести, ненависти (ок. 160 слов, ок. 4000 случаев употребления) относятся в трагедии как 31:69, а в комедии как 64:36 (при этом показатель трансгрессии для первой группы — 15%, для второй — 39%, т. е. чаще комический персонаж несет трагическую окраску, чем наоборот). И, наконец, разница в характере мыслей между трагедией и комедией явствует хотя бы из тематики сентенций, произносимых действующими лицами: такие темы, как государство и общество, кровные узы, горе и страх, время, составляют в сентенциях трагедий 61%, а в комедиях полностью отсутствуют; такие темы как любовь и брак, религия, преступление, доблесть, судьба наличествуют и в трагедиях и в комедиях, но в первых составляют 39%, а в последних 78%; наконец, такие темы как радость и счастье, обман и ложь, богатство и бедность, литература и искусство, представлены только в комедиях и составляют в них 22% всех сентенций.

На первый взгляд все эти данные могут показаться тривиальными: ведь и без подсчетов известно, что трагедия отличается большей возвышенностью, а комедия большей живостью и т. д. Но если вспомнить, какое множество в мировой литературе пьес, занимающих промежуточное положение между типичными трагедиями и типичными комедиями, и как важно бывает установить их тяготение к тому или другому жанру, то станет ясно, насколько здесь необходимо иметь твердые «точки отсчета» — характеристики жанров в наиболее чистом виде. Разумеется, полученные цифры характерны для системы жанров только одной эпохи: классицизма. Но ничто не мешает вывести такие же характеристики и для других эпох. И это уже будет переходом к следующей проблеме — поэтике литературных направлений.

Поэтике *литературных направлений* посвящена работа Ярхо «Распределение речи в пятиактной трагедии». Это — разведка по узкому

фронту: из 30 признаков, по которым сравнивались трагедии и комедии, здесь выбраны только четыре: ***А*** — процент явлений с 1, 2, 3... говорящими (монологов, диалогов, трилогов...); ***Б*** — единообразие этого процентного распределения в пьесах каждого периода (сигма); ***В*** — среднее число явлений в пьесе (коэффициент подвижности действия); ***Г*** — число действующих лиц в пьесе. Материал был ограничен четырьмя периодами: классицизм XVII в. (24 трагедии двух Корнелей, Расина, Кино и др.), классицизм XVIII в. (80 трагедий Вольтера, Кребильона, Сумарокова, Лессинга, Альфьери и др.), ранний романтизм (15 трагедий Клейста, З. Вернера, Шиллера), поздний романтизм (22 трагедии Грильпарцера, Кернера, Гюго, Виньи и др.); в качестве сравнительного материала привлекались еще 45 трагедий от Еврипида до Байрона и Геббеля. Показатели были получены следующие (в левой половине таблицы; для признака ***А*** взят показатель самого частого типа явлений — процент диалогов):

Признак	*Кл.р.*	*Кл.п.*	*Р.р.*	*Р.п.*	*Кл.р.*	*Кл.п.*	*Р.р.*	*Р.п.*
А	73,7	55,2	33,8	43,0	0	46,5	100	77,0
Б	±0,61	±0,88	±1,95	±1,33	0	20,4	100	53,7
В	29,5	29,6	73,9	55,1	0	0,1	100	57,7
Г	8,3	7,5	24,6	16,1	4,6	0	100	50,3
Сводный показатель	—	—	—	—	1,1	16,6	100	60,6

Перед нами закон волнообразного развития: максимальная скованность классиков сменяется максимальной свободой ранних романтиков, а у поздних романтиков начинается новый возврат к строгости; если перед началом кривой сводных показателей (что это такое, об этом — ниже) добавить показатель предыдущего периода, 18,2 (ранний Корнель), а после конца ее — показатель следующего периода, 93,0 (неоромантизм Геббеля, Граббе, Иммермана), то волнообразный характер кривой обнаружится еще яснее. («Смену волн познай, что в жизни человеческой царит», — этот стих Архилоха Б. И. Ярхо взял эпиграфом к своей работе). Наблюдение волнообразности в смене литературных эпох (готика — Возрождение — барокко — классицизм — романтизм — реализм) далеко не ново, но числовое выражение (хотя бы по малому признаку) для него предложено впервые. Статистика позволят сделать и более тонкие наблюдения. Так среднее распределение явлений с 1—2—3—4—5 говорящими у классиков XVII века — 10—70—16—3—1; в частности, у Корнеля — 8—67—20—4—1, а у Расина — 13—73—11—2—1. Иными словами, оба классика в равной мере отклоняются от сред-

них величин, но отклоняются в противоположные стороны: Расин предпочитает монологи и диалоги, Корнель — трилоги и тетралоги; для нас сходство между писателями яснее, чем разница, но для современников, охотно противопоставлявших Корнеля Расину, разница была яснее, чем сходство.

Проблема смены литературных направлений сама собой переходит в общую проблему *литературной динамики*. Б. И. Ярхо и здесь предлагает путь квантификации. Как выразить в цифрах общий темп изменений от эпохи к эпохе, от классицизма к романтизму? Для этого нужно вывести сводные показатели для всех разбираемых признаков, не смущаясь их разнородностью (ибо невозможно доказать, например, что процент диалогов — признак более, или менее, приметный, чем количество явлений). Делается это так (см. правую половину таблицы): минимальный показатель каждого признака обозначается через 0, максимальный — через 100, промежуточные выражаются в процентах этого диапазона, и из этих процентных показателей каждого признака внутри данного периода выводится среднее арифметическое, показывающее место этого периода на пройденном участке эволюционного пути. А после этого уже легко определить историческое место любого писателя в своей эпохе. Если, скажем, некоторый автор в конце XVIII в. дает сводный показатель 70, то очевидно, что он ближе к ранним романтикам, чем к поздним классикам, а именно, что из расстояния, разделяющего их показатели (16,6 и 100) он покрыл около 64%. Эту величину можно назвать коэффициентом прогрессивности данного писателя — т. е. показателем его склонности к нарождающимся, а не отживающим формам. Еще проще могут быть количественно учтены такие изменения, как обогащение или обеднение метрического репертуара (например, от Пушкина к Лермонтову), репертуара стилистических фигур, круга использованных образов и мотивов (например, от ранних к поздним обработкам сюжета «Песни о Роланде») и пр. А при выявлении источников произведения должен быть прежде всего выделен процент метрических, стилистических, иконических форм, имеющих соответствие в каждом из предполагаемых литературных источников, и лишь после этого можно возводить оставшиеся элементы к внелитературным, жизненным источникам. Что литературный источник первичен, а жизненный — вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой. Утверждать противное (поясняет Ярхо своим излюбленным биологическим сравнением) — это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки и говядины: конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить (не вырождаясь в эпигонство) без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток. (Напомним, впрочем, что в основном своем исследовании по литератур-

ной генетике, в «Юном Роланде», Ярхо доказывает, вопреки традиции, как раз не литературный, а внелитературный исток исследуемого сказания.)

Упомянув о «коэффициенте прогрессивности», мы коснулись последней из проблем традиционного литературоведения — проблемы *оценки*. Для Ярхо эта проблема вообще не входит в область научного познания и остается в области критики. Если Белинский считал Пушкина хорошим писателем, а Писарев — плохим писателем, то эти суждения очень много дают для понимания Белинского и Писарева и очень мало — для понимания Пушкина. Можно и деревья расклассифицировать на красивые и некрасивые, но что это даст для ботаники? Однако, полушутя-полусерьезно, он допускал, что когда-нибудь можно будет квантифицировать и понятие таланта. Понятие таланта можно разложить на понятие богатства используемых форм (метрических, стилистических, иконических) и понятие их оригинальности. Первое доступно подсчету уже сейчас, а второе будет количественно выразимо тогда, когда мы составим для каждой эпохи частотный каталог форм и сможем обозначить оригинальность каждой формы (рифма «любовь-кровь», метафора «любовь-пламень», идея «любовь сильнее смерти» и т. д.) величиной, обратной ее частоте; вот и все.

Целью литературоведения для Ярхо была не оценка, не ответ на вопрос «хорошо или плохо?», а ответ на вопрос «что и как?» — исчерпывающая сводка статистически обработанных сведений о репертуаре поэтических форм всех времен и народов. Он планировал работы самого широкого масштаба — например серию справочников по метрике, стилистике и иконике русской поэзии (метрический справочник по Пушкину был издан, по Лермонтову — подготовлен к печати) или историю филиации и миграции любовной топики в европейской поэзии от раннего латинского средневековья до высокого Возрождения. На возражения, что эти темы не по силам одному человеку, он отвечал, что время исследователей-одиночек во всех науках уже отошло в прошлое, а для небольшой исследовательской группы такая тема — дело года-двух, не более. Но условия научной работы в 1930-х годах сложились так, что эти планы остались нереализованными.

Б. И. Ярхо называл свой метод «формальным методом». Но в отличие от «опоязовских» формалистов он считал этот метод не революцией в науке, а наоборот, прямым развитием позитивистской методологии XIX в. Эту методологию, целью которой было отыскание объективной истины, он полемически противопоставлял современной методологии, подменявшей объективную истину или субъективной убежденностью, или злободневной полезностью. Соответственно, полемику вести приходилось на два фронта: во-первых, против «органической поэтики» интуитивизма (защищавшейся в ГАХН, например, Г. Шпетом, и М. Столяро-

вым) и, во-вторых, против социологического литературоведения 1920—1930-х годов (в лице П. Когана, В. Фриче и др.). Приведем любопытную характеристику «органической поэтики», не потерявшую актуальности и посейчас: «Нередко мне приходилось слышать из уст людей, твердо стоящих на точке понимания литературоведения как общедоступной болтологии, что анализирование незаконно, что нельзя-де „живой организм“ поэтического произведения... разлагать на части, дробить целостный продукт вдохновения и т. д. и т. д. Они предлагают „исходить из целого“, определить сразу (интуитивно, т. е., попросту сказать, без затраты труда и времени) „сущность“, „ядро“, „доминанту“... Но каждый раз, как такой дедуктивист дает свое определение „сущности“, он только выхватывает один признак из многих и произвольно считает его основным, ибо для доказательства доминирующего характера этого признака у него нет решительно никаких средств: не проанализировав комплекса, он не знает других его признаков и не может судить о том, насколько они важнее или несущественнее, чем выхваченная им черта. Кроме того, абстрагируя один признак, он сам анализирует, только делает это неполно и плохо» (ед. 41, л. 77).

Социологическую же поэтику Ярхо упрекал за ее постоянное стремление прямолинейно объяснять более известное через менее известное — литературу через классовое сознание. Путь исследования должен быть противоположным: от отдельного памятника, через отдельного писателя, через реальную культурную среду знакомых людей (трубадуры, скальды, двор Людовика XIV, пушкинский Петербург — то, что Ярхо называет «литературной экологией») к культурной среде все более широкой и все менее определенной; и при этом не забывая, что культурная среда и классовая среда далеко не одно и то же. Конечно, писатель пишет в расчете на читателя, но их отношения — это не «социальный заказ», а «социальный сбыт»; читающее общество — не заказчик, точно указывающий мастеру все черты требуемого изделия, а свободный потребитель, которого сплошь и рядом привлекает к витрине именно неожиданность и необычность товара. Литературные работы на заказ бывают, но обычно это — «газетно-трафаретная трескотня»; а чтобы «заказать» «Евгения Онегина», заказчик должен сам обладать талантом Пушкина.

Позитивистские предпосылки методологии Б. И. Ярхо полностью объясняют его слабые стороны, достаточно ясно видные из всего вышесказанного: ее описательность, механицизм, биологизм. Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (в его рукописях мы находим даже любопытное приближение к понятию порождающей модели), но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогия-

ми — его излюбленный прием. Проблему динамической связи признаков он не отрицает, но на практике обычно подменяет ее проблемой статистической пропорции признаков (чтобы говорить о пропорциональной связи, оправдывается он, нужно точно разделять причину и следствие, prius и secundum, а это возможно лишь при диахроническом анализе и почти никогда — при синхроническом). Рубежи литературных категорий он отмечает механически: если в тексте какой-нибудь признак дает более 50% ритмического повторения, то перед нами стихи, если менее 50%, то проза (хотя очевидно, что в одних стиховых культурах для этого достаточно и 10%, а в других недостаточно и 90% ритмического повторения). И когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое семантическое содержание, Ярхо скептически просит сформулировать: какое именно?

Однако все это не умаляет положительных сторон методологии Б. И. Ярхо — ее требования совершенной точности и непреложной доказательности каждого утверждения. Б. И. Ярхо хорошо понимал, что без исчерпывающего анализа рискует быть произвольным всякий синтез, структурный — в такой же мере, как и любой другой. Для того чтобы избежать этой произвольности, он и развертывал свою программу статистической дисциплины. Все его грандиозные литературно-описательные предприятия — не самоцель, а лишь подготовка материала для будущих обобщений. Некоторые из этих обобщений предвиделись с первых же этапов работы — закон компенсации, закон волнообразных изменений; большинство других приходилось оставлять на долю будущих исследователей.

Методологическая революция в науке дала в руки ученых гораздо более тонкие и диалектичные методы, чем те, которые были в распоряжении Ярхо. Но для применения метода нужно располагать соответственно разработанным материалом. Литературоведение отстало от других наук: должным образом формализованным материалом оно не располагало (исключение представляла лишь скромная область стиховедения). А без этого структурный метод в литературоведении грозит выродиться в такое же жонглирование произвольно выхваченными фактами, как и его предшественники. Современный структурализм прав, когда подчеркивает, что прием есть не факт, но отношение факта к фону, на который он проецируется, что отсутствие приема может быть действеннее, чем его наличие. Но это значит, что для констатации приема мы должны знать фон так же хорошо, как факт: чтобы оценить «минус-приемы», скажем, Пушкина, нужно иметь исчерпывающую картину «плюс-приемов» предшествующей эпохи. Такой картины у нас нет, а она необходима: индексы по поэтике отдельных авторов так же незаменимы для литературоведения, как авторские словари — для языкознания. Работа в этом направлении потребует еще немало сил от исследователей, и в работе этой еще не раз им будет полезен опыт Б. И. Ярхо.

P. S. *Две черты поражали современников в Б. И. Ярхо: феноменальная эрудиция и фантастическая энергия и работоспособность в самых малоприспособленных условиях. Когда брат его Г. И. Ярхо переводил «Гаргантюа и Пантагрюэля» и вставал в тупик перед темными местами и трудными реалиями, то Б. И. из ссылки, без книг, посылал ему разъяснения, и даже с рисунками. В 25 лет, готовясь к приват-доцентуре, он привез из-за границы запас материала для 18 спецкурсов; разработан этот материал был так, что упомянутые его исследования «Мансанг» и «Юный Роланд» представляли собой лишь по одному разделу из двух таких курсов. После ссылки, обращаясь в Наркомпрос с просьбой предоставить ему работу, он перечислял свои специальности: средневековая литература латинская, французская, провансальская, немецкая, англо-саксонская, староскандинавская; стилистика, метрика, поэтика, русский и славянский фольклор, сербохорватская литература, история и теория драмы; «кроме того, я перевожу приблизительно с 20 (новых и старых) славянских, германских и романских языков». (Работы пришлось ждать год.) Свои научные идеалы он не абсолютизировал: как отжила средневековая наука, сводившая все в мире к добру и злу, так отживает наука нового времени, сводящая все к истинности и ложности, различить которые человеку тоже не дано. «Меня спросят, почему же я построил свою „Методологию" на принципе, которому не суждено никакого будущего?.. На это я отвечу так: во-первых, я строил из своего „я", насквозь пропитанного гипертрофированным чувством истинности и справедливости; во-вторых, я полагаю, что нашим „наукам об истине" еще суждено пожить; а если нет, то пусть моя теория будет лебединой песней старого „филалетского» литературоведения"».*

Ю. М. ЛОТМАН: НАУКА И ИДЕОЛОГИЯ

Среди работ Ю. М. Лотмана есть одна, по содержанию особенно близкая теме нашей книги. Это «Анализ поэтического текста», вышедший в «Учпедгизе» [Лотман 1972]. Материалом к ней послужили тартуские «Лекции по структуральной поэтике» [Лотман 1964], потом переработанные в монографию «Структура художественного текста» для издательства «Искусство» [Лотман 1970]. Как один и тот же материал был по-разному разработан для специалистов и для учпедгизовских читателей, — это отдельная сторона таланта Юрия Михайловича. Книга состояла из подробного вступления о принципах анализа и из 12 разборов конкретных стихотворений от Батюшкова до Заболоцкого. Кроме того некоторые разборы такого же рода были рассеяны в отдельных статьях и главах его работ. Их достаточно, чтобы говорить об индивидуальной манере Лотмана-аналитика. А манера эта особенно отчетливо вырисовывается на фоне других подходов того времени и нашего времени к анализу поэтического текста.

Практика таких анализов вошла у нас в обычай в 1960-е годы. В основе ее лежали упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, теперь выплеснулись в печать. Это был прогресс, последствие хрущевской оттепели. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной из мира идейного содержания были книги под заглавием «Мастерство Пушкина» (или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. («Мастерствоведение» — иронически называл этот жанр Н. К. Пиксанов.) По сравнению с этим анализы отдельных стихотворений, конечно, были достижением: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже — у хороших аналитиков — складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фонем, стало у него основным.

Официозным советским литературоведением книга была принята неприязненно. Разговор о подборе фонем, перекличках ритмов, антитезах глагольных времен, мельчайших смысловых оттенках слов, пересекающихся семантических полях, — все это было слишком непривычно, особенно в применении к классическим стихам Пушкина, Тютчева, Некрасова, в которых издавна полагалось размышлять только над высокими мыслями и чувствами. В то же время законных поводов при-

драться к методологии Лотмана как бы и не было. Это и раздражало критиков больше всего.

Советское литературоведение строилось на марксизме. В марксизме сосуществовали метод и идеология. Методом марксизма был диалектический и исторический материализм. Материализм — это была аксиома: «бытие определяет сознание», в том числе и носителя культуры — поэта и читателя. Историзм — это значило, что культура есть следствие социально-экономических явлений своего времени. Диалектика — это значило, что развитие культуры, как и всего на свете, совершается в результате борьбы ее внутренних противоречий. А идеология учила иному. История уже кончилась, и начинается вечность идеального бесклассового общества, к которому все прошлое было лишь подступом. Все внутренние противоречия уже отыграли свою роль, и остались только внешние, между явлениями хорошими и плохими; нужно делить культурные явления на хорошие и плохие и стараться, чтобы хорошие были всесторонне хорошими и наоборот. Абсолютная истина достигнута, и владеющее ею сознание теперь само творит новое бытие. Идеология победившего марксизма решительно не совпадала с методом борющегося марксизма, но это тщательно скрывалось. Лотман относился к марксистскому методу серьезно, а к идеологии — так, как она того заслуживала. А известно, для догмы опаснее всего тот, кто относится к ней всерьез. Официозы это и чувствовали.

Когда Лотман начинал анализ стихотворения с росписи его лексики, ритмики и фоники, он строго держался правила материализма: бытие определяет сознание — в начале существуют слова писателя, написанные на бумаге, из восприятия их (сознательного, когда речь идет об их словарном смысле, подсознательного, когда о стилистических оттенках или звуковых ассоциациях) складывается наше понимание стихотворения. Никакое самое высокое содержание вольнолюбивого или любовного стихотворения Пушкина не может быть постигнуто в обход его словесного выражения. (Поэтому методологически неверно начинать анализ с идейного содержания, а потом спускаться к «мастерству».) Мысль поэта подлежит реконструкции, *а путь от мысли к тексту* — формализации. Дело было даже не в том, что это расхолаживало «живое непосредственное восприятие» стихов. Дело было в том, что это требовало доказывать то, что казалось очевидным. Метод марксизма и вправду требовал от исследователя доказательств (альбомный девиз Маркса был: «во всем сомневаться»). Но идеология предпочитала работать с очевидностями: иначе она встала бы перед необходимостью доказывать свое право на существование.

Формализацией пути поэта от мысли к тексту Лотман занимался в статье «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста» («Труды по знаковым системам», IV, 1969).

Из анализа следовало: принципы отбора пригодного и непригодного для стихов (на всех уровнях, от идей до языка и метрики) могут быть различны, причем никогда не совпадают полностью с критериями обыденного сознания и естественного языка. Это значило, что поэтические системы Пушкина и Пастернака одинаково основаны на противопоставлении логики «поэта» и логики «толпы» и имеют равное право на существование, завися лишь от исторически изменчивого вкуса. Для идеологии, считавшей свой вкус абсолютным, такое уравнивание было неприятно. Формализацией пути читателя от текста к мысли поэта Лотман занимается во всех своих работах по анализу текста, а для демонстрации в качестве выигрышного примера выбирает пушкинскую строчку из «Вольности» — «Восстаньте, падшие рабы!» Семантически слово «восстаньте» значит «взбунтуйтесь», стилистически оно значит просто «встаньте» (со знаком высокого слога); нашему слуху ближе первое значение, но в логику стихотворения непротиворечиво вписывается лишь второе. Это значило, что для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка — нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу. Для идеологии, считавшей, что у мировой культуры есть лишь один язык, и она, идеология, — его хозяйка, это тоже было неприятно.

Между тем Лотман и здесь строго держался установок марксизма — установок на диалектику. Диалектическое положение о всеобщей взаимосвязи явлений означало, что в стихе и аллитерации, и ритмы, и метафорика, и образы, и идеи сосуществуют, тесно переплетаясь друг с другом, ощутимы только контрастами на фоне друг друга, фонические и стилистические контрасты сцепляются со смысловыми, и в результате оппозиция (например) взрывных и не взрывных согласных оказывается переплетена с оппозицией «я» и «ты» или «свобода» и «рабство». Притом, что важно, эта взаимосвязь никогда не бывает полной и однозначной: вывести ямбический размер или метафорический стиль стихотворения прямо из его идейного содержания невозможно, он сохраняет семантические ассоциации всех своих прежних употреблений, и одни из них совпадают с семантикой нового контекста, а другие ей противоречат. Это и есть структура текста, причем структура диалектическая — такая, в которой всё складывается в напряженные противоположности.

Главная же диалектическая противоположность, делающая текст стихотворения живым, — в том, что этот текст представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. При чтении стихотворения (а тем более — многих стихотворений одной поэтической культуры) у читателя складывается система ожиданий: если стихотворение начато пушкинским ямбом, то ударения в нем будут ожидаться на

каждом втором слоге, а лексика будет возвышенная и (для нас) слегка архаическая, а образы в основном из романтического набора и т. д. Эти ожидания на каждом шагу то подтверждаются, то не подтверждаются: в ямбе ударения то и дело пропускаются, про смерть Ленского после романтического «Потух огонь на алтаре!» говорится: «... как в доме опустелом... окна мелом забелены...» и т. п. Именно подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий реальным текстом ощущается как эстетическое переживание. Если подтверждение стопроцентно («никакой новой информации»), то стихи ощущаются как плохая, скучная поэзия; если стопроцентно неподтверждение («новая информация не опирается на имеющуюся»), то стихи ощущаются как вообще не поэзия. Критерием оценки стихов становится мера информации. Маркс считал, «что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удается пользоваться математикой», — это малопопулярное свидетельство Лафарга Лотман напоминает в своей статье 1967 года «Литературоведение должно быть наукой» («Вопросы литературы», 1967, № 1).

Что читательские ожидания ориентированы на норму, и эстетическим переживанием является подтверждение или неподтверждение этой нормы, виднее всего на самом простом уровне строения текста — на стиховом. (Оттого-то первая книга Лотмана по поэтике имела подзаголовок «теория стиха», а не, скажем, «структура стихотворения».) В стиховедении норма строения стиха называется метром; метр 4-стопного ямба — ударения на четных слогах: «Мой дядя самых честных правил», отсюда у читателя возникает ритмическое ожидание. Но ударения могут и пропускаться — «Когда не в шутку *за*немог»; поэтому читательское ожидание то подтверждается, то не подтверждается. На некоторых позициях ударения сохраняются чаще, на других реже; соответственно ритмическое ожидание бывает там сильнее, тут слабее; соответственно эстетическое ощущение появления или пропуска ударения тоже бывает то сильнее, то слабее, складываясь в сложный рисунок. Вот по аналогии и с этим ритмическим ожиданием Лотман и представляет себе у читателя стилистическое ожидание, образное ожидание и т. д., подтверждаемые или неподтверждаемые реальным текстом стихотворения и этим вызывающие эстетическое переживание.

Но что такое та норма, на которую ориентируется это читательское ожидание? На уровне ритма она задана правилами стихосложения, обычно довольно четкими и осознанными. На уровне стиля и образного строя таких правил нет, здесь действует не закон, а обычай. Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, «парниковая роза») он воспримет как эстетический факт. При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Если мы не будем

держать в сознании этот нормативный фон, то выразительный эффект этого образа ускользнет от нас.

Казалось бы, здесь противоречие. С одной стороны, структурный анализ — это анализ не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. С другой стороны, оказывается, что для правильного понимания отношений необходим предварительный учет именно изолированных элементов — например, слова «роза» в допушкинской поэзии. С одной стороны, заявляется, что анализ поэтического текста замкнут рамками одного стихотворения и не отвлекается ни на биографический, ни на историко-литературный материал. С другой стороны, язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи: лотмановский анализ пушкинского стихотворения к Ф. Глинке весь держится на разных оттенках «античного стиля», бытовавших в 1820-х годах. Но это противоречие — объяснимое. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится ли читатель внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в целом, а уже потом — в частностях: читателю пушкинской эпохи не нужно было подсчитывать розы в стихах, он мог положиться на опыт и интуицию. Если извне, то, наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них свое представление о целом. А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие «мы». Каждый из нас воспринимает Пушкина на фоне других прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, у школьника, у образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно. (Это существенно, в частности, для такого научного жанра, как комментарий: комментарий, обращенный к квалифицированному читателю, может ограничиваться уточнением частностей, комментарий для начинающих должен прежде всего рисовать структуру целого, вплоть до указаний: «красивым считалось то-то и то-то». Как блестяще совмещены эти требования в комментарии Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину», мы знаем.)

На языке структуральной поэтики сказанное формулируется так: «прием в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов» читательского опыта. Можно ли говорить, что какая-то из этих проекций — более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна — историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, немыслимого для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель

создает себе «моего Пушкина», это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества — писательского и читательского. Но когда такой подход идеологизируется, когда объявляется, что главное в Пушкине — только то, чем он близок и дорог именно нам (для вчерашней эпохи это, скажем, ода «Вольность», а для сегодняшней — то ли «Отцы пустынники и жены непорочны...»), то ли «Тень Баркова» — это уже становится препятствием для науки. И Лотман, как историк, борется с такой идеологией.

Как материализм и как диалектику, точно так же унаследовал Лотман от марксизма и его историзм, — и точно так же этот историзм метода сталкивался с антиисторизмом идеологии. Идеологическая схема навязывает всем эпохам одну и ту же систему ценностей — нашу. Что не укладывается в систему, объявляется досадными противоречиями, следствием исторической незрелости. Для марксистского метода *противоречия были двигателем истории, для марксистской идеологии* они, наоборот, препятствия истории. Именно от этого статического эгоцентризма отказывается Лотман во имя историзма. Для каждой культуры он реконструирует ее собственную систему ценностей, и то, что со стороны казалось мозаической эклектикой, изнутри оказывается стройно и непротиворечиво, — даже такие вопиющие случаи, как когда Радищев в начале сочинения отрицает бессмертие души, а в конце утверждает. Конечно, непротиворечивость эта — временная: с течением времени незамечаемые противоречия начинают ощущаться, а ощущаемые — терять значимость, происходит слом системы и, например, на смену дворянской культуре приходит разночинская. Наличие потенциальных противоречий внутри культурной системы оказывается двигателем ее развития — совершенно так, как этого требовала марксистская диалектика. А демонстративно непротиворечивая идеология, которую всегда старалась сочинять себе и другим каждая культура, оказывается фикцией, мистификацией реального жизненного поведения. Для насквозь идеологизированной советской официальной культуры этот взгляд на идеологии прошлых культур был очень неприятен.

Движимая то смягчениями, то обострениями внутренних противоречий, история движется толчками: то плавное развитие, то взрыв, то эволюция, то революция. Это тоже общее место марксизма, и оно тоже воспринято Лотманом. Но он помнит и еще одно положение из азбуки марксизма — такое элементарное, что над ним редко задумывались: «истина всегда конкретна». Это значит: будучи историком, он думает не столько о том, какими эти эпохи кажутся нам, сколько о том, как они видят сами себя. Или, говоря его выражениями, он представляет их не в нарицательных, а в собственных именах. Глядеть на культурную систему эпохи изнутри — это значит встать на ее точку зрения, забыть о том, что будет после. Есть анекдотическая фраза, приписывавшаяся Л. Сабанееву: «Берлиоз был убежденнейшим предшественником Вагнера», —

так вот, историзм требует понимать, что каждое поколение думает не о том, кому бы предшествовать, и старается не о том, чтобы нам понравиться и угадать наши ответы на все вопросы: нет, оно решает собственные задачи. Оно не знает заранее будущего пути истории — перед ним много равновозможных путей. Научность, историзм велят нам видеть историческую реальность не целенаправленной, а обусловленной. Не целенаправленной — то есть не рвущейся стать нашим пьедесталом и более ничем: Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях — с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, Мамонове и Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина. Но, конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии — в противоположность критике, науки — в противоположность идеологии, исследования — в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды. А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов.

Представить себе эту ситуацию выбора пути без ретроспективно подсказанного ответа, выбора пути с отказом от одних возможностей ради других — это задача уже не столько научная, сколько художественная: как у Тынянова, который начинает «Смерть вазир-мухтара» словами «Еще ничего не было решено». Выбор делает не безликая эпоха, выбор делает каждый отдельный человек: именно у него в сознании осколки противоречивых идей складываются в структуру, и структура эта прежде всего этическая, с ключевыми понятиями — стыд и честь. О своем любимом времени, о 1800—1810-х годах, Лотман говорит: «Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа», оно не дало вершинных созданий ума, но дало резкий подъем «среднего уровня духовной жизни». Это внимание к среднему уровню и к тем незнаменитым людям, которые его поднимали, — тоже демократическая традиция филологии. Я решился бы сказать, что так понимал свое место в нашей современности сам Лотман. Он не бросал вызовов и не писал манифестов — он поднимал средний уровень духовной жизни. И теперь мы этим подъемом пользуемся.

Таким образом, Лотман перемещает передний край науки туда, где обычно распоряжалось искусство: в мир человеческих характеров и судеб, в мир собственных имен. Он любуется непредсказуемостью исторической конкретности. Но Лотман не подменяет науки искусством: наука остается наукой. Когда вспоминаешь человеческие портреты,

так вот, историзм требует понимать, что каждое поколение думает не о том, кому бы предшествовать, и старается не о том, чтобы нам понравиться и угадать наши ответы на все вопросы: нет, оно решает собственные задачи. Оно не знает заранее будущего пути истории — перед ним много равновозможных путей. Научность, историзм велят нам видеть историческую реальность не целенаправленной, а обусловленной. Не целенаправленной — то есть не рвущейся стать нашим пьедесталом и более ничем: Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях — с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, Мамонове и Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина. Но, конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии — в противоположность критике, науки — в противоположность идеологии, исследования — в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды. А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов.

Представить себе эту ситуацию выбора пути без ретроспективно подсказанного ответа, выбора пути с отказом от одних возможностей ради других — это задача уже не столько научная, сколько художественная: как у Тынянова, который начинает «Смерть вазир-мухтара» словами «Еще ничего не было решено». Выбор делает не безликая эпоха, выбор делает каждый отдельный человек: именно у него в сознании осколки противоречивых идей складываются в структуру, и структура эта прежде всего этическая, с ключевыми понятиями — стыд и честь. О своем любимом времени, о 1800—1810-х годах, Лотман говорит: «Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа», оно не дало вершинных созданий ума, но дало резкий подъем «среднего уровня духовной жизни». Это внимание к среднему уровню и к тем незнаменитым людям, которые его поднимали, — тоже демократическая традиция филологии. Я решился бы сказать, что так понимал свое место в нашей современности сам Лотман. Он не бросал вызовов и не писал манифестов — он поднимал средний уровень духовной жизни. И теперь мы этим подъемом пользуемся.

Таким образом, Лотман перемещает передний край науки туда, где обычно распоряжалось искусство: в мир человеческих характеров и судеб, в мир собственных имен. Он любуется непредсказуемостью исторической конкретности. Но Лотман не подменяет науки искусством: наука остается наукой. Когда вспоминаешь человеческие портреты,

появляющиеся в историко-культурных работах Лотмана — от декабриста Завалишина до Натальи Долгорукой, — то сперва сами собой напрашиваются два сравнения: так же артистичны были Ключевский и Гершензон. А потом они уточняются: скорее Ключевский, чем Гершензон. Потому что есть слово, которое в портретах Лотмана невозможно: слово «душа». Человеческая личность для Лотмана не субстанция, а отношение, точка пересечения социальных кодов. Марксист сказал бы: «точка пересечения социальных отношений», — разница опять-таки только в языке. Именно благодаря этому оказывается, что Пушкин был одновременно и просветителем-рационалистом, и аристократом, и романтиком, и трезвым зрителем своего века, знал цену условностям и дал убить себя на дуэли. Каждую из этих скрестившихся линий можно проследить отдельно, и тогда получится та «история культуры без имен» или та «типология культуры без имен», которой порадовались бы Вельфлин и Варрон. Лотман отлично умел делать такой анализ безличных механизмов культуры, но ему это было не очень интересно — не потому, что это схема, а потому, что это слишком грубая схема.

Конечно, для Лотмана анализ бинарных оппозиций в стихотворении и картина эпохи вокруг поэта дополняли друг друга как наука и искусство. Но такая дополнительность тоже может осуществляться по-разному. Веселовский всю жизнь работал над безличной историей словесности, а в старости написал замечательный психологический портрет Жуковского — без всякой связи с прежним, просто для отвода души. Тынянов стал писать роман о Пушкине, когда увидел, что тот образ Пушкина, который сложился в его сознании, не может быть обоснован научно-доказательно, а только художественно-убедительно: образ — главное, аргумент — вспомогательное. У Лотмана (как и у Ключевского) — наоборот, каждый его портрет есть иллюстрация в собственном смысле слова, материал для упражнения по историко-культурному анализу, человек у него, как фонема, складывается из дифференциальных признаков, в нем можно выделить все пересекающиеся культурные коды, и автор этого не делает только затем, чтобы вдумчивый читатель сам прикинул их в уме. Здесь концепция — главное, а образ — вспомогательное.

Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения — это и есть гуманистическое обогащение культуры, в этом нравственный смысл гуманитарных наук. Взглянуть не на историю из современности, а на современность из истории — это значит считать себя и свое окружение не конечной целью истории, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов. Мысль о несбывшихся возможностях истории была для Лотмана не только игрой диалектического ума. Это был еще и опыт двух поколений нашего века: тех, кто в 1930-е годы расставался с неиспользованными возможностями 1920-х годов и в послевоенные годы с несбывшимися надеждами военных лет. Молодых коллег, склонных в русской культуре прошлого замечать намеки на неприятности настоя-

щего, Лотман никогда не поощрял. Но свою последнюю книгу «Культура и взрыв» он кончил именно соображениями о перестроечном настоящем — о возможности перехода от бинарного строя русской культуры к тернарному — европейской: «Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой».

Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом, — он был ученым. Чтобы противопоставить «истинного Пушкина» «моему Пушкину» любой эпохи, нужно верить в то, что истина существует и нужна людям. «Единственное, чем наука, по своей природе, может служить человеку, — это удовлетворять его потребности в истине», — писал Лотман в той же статье «Литературоведение должно стать наукой». Это не банальность: в XX веке, который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку — не аксиома, а жизненная позиция. Лотман проработал в литературоведении более сорока лет. Он начинал работать в эпоху догматического литературоведения — сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение. Советская идеология требовала от ученого описывать картину мира, единообразно заданную для всех, деструктивистская идеология требует от него описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше. Крайности сходятся: и то и другое для Лотмана — не исследование, а навязывание истины, казенной ли, своей ли. Поэтому новой нарциссической филологии он остался чужд. «Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором», — писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора — историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это — позиция науки в противоположность позиции искусства. В истории нашей культуры 1960–1990-х годов структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям.

P. S. *«Я удивляюсь, когда говорят: „теория Лотмана": у него не было всеприложимой теории, у него была конкретность и открытость», — сказала Л. Н. Киселева. Мне тоже так казалось. Я занимался стиховедением с помощью подсчетов — позитивистическая традиция больше чем столетней давности; много ли в ней структурализма? Но Лотмана это интересовало. Потому что главным для него было «продвижение от ненауки к науке» (его слова); и структурализм ему был дорог именно как наилучшая форма рациональной научности, достигнутая в XX веке. Человек с острой интуицией и артистическим душевным складом, он считал, что искусство и наука — это средства человеческого взаимопонимания с помощью двух взаимодополняющих культурных кодов, которые хороши, пока их не смешивают. И он их не смешивал.*

М. М. БАХТИН В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Система взглядов М. М. Бахтина на язык и литературу складывалась в 1920-х годах, а общим достоянием и предметом широкого обсуждения стала только в 1960-х годах. В каждой эпохе есть своя «борьба древних и новых»; в нынешнем круге этой борьбы сочинения и отдельные высказывания Бахтина являются важным оружием. Пользуются им чаще «древние», чем «новые»: Бахтин предстает носителем высоких духовных ценностей прошлого, органической целостности которых угрожают бездушные аналитические методы современности. Такое понимание правомерно, но вряд ли основательно. Оно упускает слишком многое в логической связи взглядов Бахтина. Что именно — становится ясно, если вспомнить эпоху формирования этих взглядов.

Двадцатые годы в русской культуре — это социальная революция, культурная революция, новый класс, ощутивший себя носителем культуры; это программа «мы наш, мы новый мир построим», построим такой расцвет мировой культуры, перед которым само собой померкнет все прежнее, и строить будем с самого начала и без оглядки на прошлые пробы; это Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн и Марр. Переживать это чувство «и я — носитель культуры!» можно двояко: «и я способен творить, а не только снизу смотреть на творцов!» — это Бахтин (с его культом деятельной спорящей мысли); «и я способен воздействовать на других, а не только чтобы они воздействовали на меня!» — это формалисты (с их культом строящей словесной технологии). Вражда между Бахтиным и формалистами была упорной, потому что это боролись люди одной культурной формации: самый горячий спор всегда бывает не о цветах, а об оттенках.

Отсюда главное у Бахтина: пафос экспроприации чужого слова. Я приступаю к творчеству, но все его орудия были в употреблении, они захватаны и поношены, пользоваться ими неприятно, они — наследие прошлого, а обойтись без них невозможно. Поэтому прежде всего я должен разобраться в них («иерархизировать чужие языки в своем сознании») и пользоваться ими с учетом их поношенностей и погнутостей. Каждое слово — чужое, каждая фраза — чья-то несобственно-прямая речь; это навязчивое ощущение естественно именно у неожиданного наследника, не свыкшегося с будущим своим имуществом загодя, а вдруг получившего все сразу и без разбору. Задача творчества — выложить свою мысль из чужих унаследованных слов.

Отсюда второе у Бахтина: пафос диалога, то есть активного отношения к наследству. Вещи ценны не сами по себе, а тем использованием, «в котором они участвовали», и, главное, тем, что может быть с их помощью сделано (Бахтин называет это «интенциями»). Литературное произ-

ведение для него — не слово, а преодоление слова, не то, что захватано прежними работниками, а то, что удалось из этого сделать, несмотря на прежних работников. Произведение строится не из слов, а из реакций на слова. Но чьи? Вступая в диалог с вещью, читатель может или подстраиваться к ее контексту, или встраивать ее в свой контекст (диалог — это борьба: кто поддастся?). Первое возможно: Бахтин нехотя признает заслуги Эйхенбаума, вскрывшего в вещах Л. Н. Толстого такие злободневные контексты, о которых все давно забыли. Но это хлопотно, да и вряд ли нужно. Второе отношение для Бахтина и для всех в 1920-е годы гораздо естественнее: не подчиниться вещи, а подчинить вещь, брать из старого мира для перестройки нового только то, что ты сам считаешь нужным, а остальное с пренебрежением отбрасывать. Вся культура прошлого — лишь полуфабрикат для культуры будущего.

Отсюда третье у Бахтина: нигилистический отбор ценностей. Если подлинная культура — в будущем, то незачем прилепляться сердцем к культуре прошлого. По существу, ему не близки ни Пушкин, ни Шекспир, ни даже Толстой. Он принимает лишь две вещи: во-первых — карнавальную традицию и Рабле, во-вторых — Достоевского; иными словами — или комический хаос, или трагическую разноголосицу. (Любопытно, с каким равнодушием к фактам преувеличивает он с чужих слов количество и качество средневековых пародий и как легко отмахивается он от целых линий в истории романа — они «плохие», их авторы не понимали, что такое роман. Так марксисты писали, что Пугачев не понимал, что такое революция.) Это потому, что всякая стройно сложенная словесная структура прошлой культуры вызывает у нового читателя опасение: а вдруг не я ее, а она меня подчинит себе?

Отсюда четвертое у Бахтина: противопоставление «романа» и «поэзии», резкая вражда к поэзии и вообще к «авторитарному языку», слишком подчиняющему себе собеседника. Мы знаем, что поэзия не менее (если не более) умело играет «чужим словом», чем роман: Бахтин был против поэзии не поэтому, а потому, что поэзия — «язык богов», раздражающий человека новой культуры, и потому, что она — язык «авторитарный», парализующий собственное читательское творчество. Ведь и роман для него приемлем лишь пока это стихия хаотичная, кипящая и не оформившаяся: он называет романом сократические диалоги и переписку Цицерона, но отказывается назвать так романы Тургенева «Роман» и «эпос» для него не жанры, а стадии развития жанров: он мог бы сказать, что всякий жанр начинается романом, а кончается эпосом. Если в работы Бахтина подставить вместо слова «роман» слово «антироман» (при нем еще не изобретенное), то смысл его высказываний будет гораздо яснее и связнее.

Бахтин — это бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов. Но в бунте этом — конечно, не только нигилизм.

Диалогический подход — это не только гордыня переламывания чужих голосов своей интонацией, это и смирение выслушивания чужих голосов (чтобы понять врага) перед тем, как их переломить. Этому и учит Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского», и это для него важно: из всего передуманного в 1920-е годы он под своей фамилией опубликовал только «Поэтику Достоевского».

Ирония судьбы Бахтина в том, что мыслил он в диалоге с 1920-ми годами, а печататься, читаться и почитаться стал тогда, когда свои собеседники уже сошли со сцены, а вокруг стали чужие. Пророк пролетарского ренессанса оказался канонизирован веком советского классицизма. Ниспровергатель всяческого пиетета оказался сам предметом пиетета. Несвоевременные последователи сделали из его программы творчества теорию исследования. А это вещи принципиально противоположные: смысл творчества в том, чтобы преобразовать объект, смысл исследования в том, чтобы оберечь его от искажений. Органическая цельность бахтинского мировоззрения оказалась раздроблена на отдельные положения: о диалоге, о смеховой культуре и пр. Это закономерно: как Бахтин призывал собеседников своего поколения брать из культуры прошлого только то, что они считают нужным для себя, так теперь из его работ собеседники нового поколения берут только то, что они считают нужным для себя. Но всегда лучше, чтобы это делалось сознательно — так сознательно, как делалось самим Бахтиным. Пользуясь вызывающе-неточным языком Бахтина, можно сказать: творчество Бахтина — это роман, не нужно превращать его в эпос.

P. S. *Бахтин был не филологом, а философом, главным предметом для него была этика. Литература для него была иллюстративным полем этических ситуаций; точно так психолог, занимающийся характерами, разбирает Обломова как образец флегматического темперамента и не притязает считаться филологом. Я мог бы это понять из ранних работ Бахтина (о том, как по-разному человек видит себя и других, об ощущении тела и стыда и пр.), но они были еще не изданы. Поэтому я попробовал понять его с черного хода — через историческую ситуацию. Заметка с этой попыткой понимания сложилась в переписке с В. М. Смириным, была напечатана в малотиражном тартуском издании в 1979 г. и непривычностью подхода вызвала много протестов; самым запомнившимся была фраза: «Если бы вы лично знали Бахтина, вы бы так не писали!» В печати самым подробным опровержением была работа A. Shukman в «Studies in 20th Century Literature», v. 9 (1984), № 1; а самым полезным дополнением — заметка О. Седаковой «М. М. Бахтин — еще с одной стороны» в «Новом круге» № 1, Киев, 1992, с. 115—117.*

ЛИТЕРАТУРА

Айвазян 1968 — *Айвазян К. В.* О некоторых русских поэтах-переводчиках «Поэзии Армении» // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.

Алексеев 1978 — *Алексеев В. М.* Китайская литература: избранные труды. М., 1978.

Алексеев 1963 — *Алексеев М. П.* К источникам «подражаний древним» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.—Л., 1963.

Ашукин 1929 — Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики / Сост. Н. Ашукин. М., 1929.

Баевский 1972 — *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.

Белоногов, Фролов 1963 — *Белоногов Г. Г., Фролов Г. Д.* Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи // Проблемы кибернетики, вып. 9. М.,1963.

Белый 1921 — *Белый А.* Офейра. М., 1921.

Белый 1982 — *Белый А.* Стихотворения. В 3-х тт. Мюнхен, 1982.

Бернштейн 1972 — *Бернштейн С. И.* Голос Блока // Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 454—525.

Бобров 1965 — *Бобров С. П.* Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым) // Русская литература, 1965, № 3, с. 109—124.

Борецкий 1978 — *Борецкий М. И.* Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения (на материале античной литературной басни) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз., 1978, № 4.

Борецкий, Кроник 1978 — *Борецкий М. И., Кроник А. А.* Опыт анализа некоторых сторон социально-психологической атмосферы античной басни (Федр, Бабрий, Авиан) // Вестник древней истории, 1978, № 2.

Борецкий 1979 — *Борецкий М. И.* Художественный мир басен Федра, Бабрия, Авиана // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.

Брюсов 1924 — *Брюсов В. Я.* Основы стиховедения. М., 1924.

Брюсов 1925 — *Брюсов В. Я.* Синтетика поэзии // Проблемы поэтики. М., 1925, с. 9—30.

Брюсов 1973 — *Брюсов В.* Собрание сочинений. В 7 тт. М., 1973—1975.

Вацуро 1978 — *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978.

Виноградов 1930 — *Виноградов Г. С.* Русский детский фольклор: кн. I (Игровые прелюдии). Иркутск, 1930.

Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.

Винокур 1943 — *Винокур Г. О.* Маяковский — новатор языка. М., 1943.

Гаспаров 1970 — *Гаспаров М. Л.* Поэзия Горация // *Гораций.* Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худ. лит-ра, 1970.

Гаспаров 1971 — *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм // Мастерство перевода, сб. 8. М., 1971.

Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

Гаспаров 1981 — *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики — 1979. М.: Наука, 1981.

Гаспаров 1991 — *Гаспаров М. Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1980—1990. М.: Наука, 1991.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995.

Гельд 1927 — *Гельд Г.* Пушкин и Афиней // Пушкин и его современники, вып. XXXI—XXXII. Л., 1927.

Герасимов 1983 — *Герасимов К. С.* Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов: проблемы мастерства. Ставрополь, 1983, с. 34—62.

Герасимов 1986 — *Герасимов К. С.* Валерий Брюсов и диалектика сонета // Валерий Брюсов: исследования и материалы. Ставрополь, 1986, с. 3—24.

Гиршман 1973 — *Гиршман М. М.* В. Брюсов. «Антоний» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 199—210.

Григорьев 1983 — *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.

Григорьев 1986 — *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986.

Гроссман 1925 — *Гроссман Л.* Поэтика сонета // Проблемы поэтики. М., 1925, с. 117—140.

Гуковский 1927 — *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.

Зелинский 1911 — *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей, т. 2. Изд. 3. Спб., 1911.

Зелинский 1916 — *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей, т. 1. Изд. 3, Пг., 1916.

Иванов 1968 — *Иванов Вяч. Вс.* Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха. Л., 1968.

Иванов 1974 — *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Брюссель, 1974 (не завершено).

Исхакова 1983 — *Исхакова Д. К.* Особенности семантической связности текстов английских лирических стихотворений XVI, XIX и XX вв. Автореф. канд. дис. М., 1983.

Курбатов 1913 — *Курбатов В.* Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. Спб., 1913.

Левкович 1972 — *Левкович Я. Л.* К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 91—100.

Левин 1965 — *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // Семиотика, II. Тарту, 1965.

Левин 1966 — *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966.

Левин 1969 — *Левин Ю. И.* Русская метафора: синтез, семантика, трансформация // Семиотика, IV. Тарту, 1969.

Лившиц 1914 — *Лившиц Б.* Волчье солнце. М., 1914.

Лившиц 1928 — *Лившиц Б.* Кротонский полдень. М., 1928.

Лившиц 1989 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец / Подг. текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса. Л., 1989,

Лотман 1964 — *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.

Лотман 1967 — *Лотман Ю. М.* Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы, 1967, № 1.

Лотман 1969 — *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Семиотика, IV. Тарту, 1969.

Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. М.— Л., Просвещение, 1972.

Лотман 1982 — *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 15—27.

Лотман 1985 — *Лотман М. Ю.* Проблемы вольных двусложных метров в поэзии Маяковского // УЗ ТГУ, вып. 683: Литература и публицистика: проблемы взаимодействия (Труды по русской и славянской филологии). Тарту, 1985.

Лукиан 1915 — *Лукиан.* Сочинения. Т. I. Биография. Религия. М., 1915.

Мандельштам 1973 — *Мандельштам О.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973.

Маяковский 1955 — *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. В 13 тт. М.: Худ. литература, 1955—1961.

Минц 1975 — *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока. Тарту, 1975.

Мирский 1936 — *Мирский Д.* Баратынский // Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1936, т. I, с. V—XXIV.

Морозов 1948 — *Морозов М. М.* Послесловие // Сонеты Шекспира в переводах Маршака. М., 1948.

Настопкене 1981 — *Настопкене В.* Опыт исследования точности перевода количественными методами // Literatura. Вильнюс, 1981, т. 23, № 2, с. 53—70.

Новинская 1987 — *Новинская Л. П.* «Осенняя роза» А. А. Фета: опыт прочтения // Учебный материал по методике преподавания литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1967, с. 27—56.

Новинская, Руднев 1984 — *Новинская Л. П., Руднев П. А.* Художественное пространство в лирике Ф. И. Тютчева. Ст. I. Синхронный анализ // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984, с. 21—24.

Новинская, Руднев 1987 — *Новинская Л. П., Руднев П. А.* Художественное пространство в лирике Ф. И. Тютчева. Ст. II. Диахронический анализ // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1987.

Остолопов 1821 — *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. В 3 тт. СПб, 1821.

Полухина 1986 — *Полухина В. П.* Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского / Под ред. Л. Лосева. Тенафлай: Эрмитаж, 1986.

Пумпянский 1941 — *Пумпянский Л. В.* Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43/44. М., 1941.

Саакянц 1988 — *Саакянц А.* Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева // Андрей Белый: проблемы творчества. М., 1988, с. 367—385.

Сельвинский 1962 — *Сельвинский И.* Студия стиха. М., 1962.

Семенко 1975 — *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Тамарченко 1987 — *Тамарченко А.* Андрей Белый и Марина Цветаева: зарождение интонационной теории стихотворного ритма // Andrey Belyj: pro e contra. Milano, 1987, p. 247—264.

Толстой 1937 — *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений. Л., 1937.

Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.—Л., 1959.

Тынянов 1965 — *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. Статьи / Сост. Н. Степанов. М., 1965.

Тынянов 1968 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Подг. текста Е. Тоддес [и др.]. М.: Наука, 1977.

Фризман 1966 — *Фризман Л. Г.* Творческий путь Баратынского. М., 1966.

Фризман 1973 — *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.

Хетсо 1973 — *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: жизнь и творчество. Осло, 1973.

Хлебников 1929 — *Хлебников В.* Собрание произведений. В 5 тт. Л., 1929—1933.

Хлебников 1940 — *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.

Цветаева 1965 — *Цветаева М.* Избранные произведения. М.—Л., 1965.

Чуковский 1969 — *Чуковский К.* Собрание сочинений. В 6 тт. М., 1969.

Шемшурин 1913 — *Шемшурин А.* Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.

Шенгели 1925 — *Шенгели Г.* О лирической композиции // Проблемы поэтики. М., 1925, с. 97—113.

Шенгели 1960 — *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.

Эйзенштейн 1964 — *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. В 6 т. М.,1964.

Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.

Якобсон 1921 — *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: набросок I. Прага, 1921.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Якобсон 1990 — *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических явлений // Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1990.

Яковлев 1926 — *Яковлев Н.* Из разысканий в литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 113—159.

Ярхо 1925 — *Ярхо Б. И.* Границы научного литературоведения // ж. «Искусство», 1925, № 2 и 1927, № 1.

Ярхо 1927 — *Ярхо Б. И.* Простейшие основания формального анализа // Ars poetica, I. M, 1927.

Ярхо 1928 — *Ярхо Б. И.* Рифмованная проза т. наз. «Романа в стихах». Свободные звуковые формы у Пушкина // Ars poetica, II. М.,1928.

Ярхо 1984 — *Ярхо Б. И.* Соотношение форм в русской частушке // Проблемы теории стиха. Л., 1984, с. 137—167.

Ярхо 1984а — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения [отрывки] // Контекст — 1983. М., 1984, с. 197—236.

Burgi 1954 — *Burgi R.* Pushkin and the Deipnosophists. // Harvard Slavic Studies. Cambridge, Mass., 1954. v. 2, p. 267.

Culler 1975 — *Culler J.* Structuralist poetics: structuralism, linguistics and study of literature. London, 1975.

Gustafson 1966 — *Gustafson R. F.* The imagination of spring: the poetry of Afanasy Fet. N. Haven, Yale UP., 1966.

Humesky 1964 — *Humesky A.* Majakovskij and his neologisms. N.-Y.: Rausen, 1964.

Lefèvre 1791 — Banquet des Savans, par Athénée, traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits par M. Lefèvre de Villebrune. Paris, 1791, v. IV. p. 192—194.

Markov 1968 — *Markov V.,* Russian futurism: a history. Berkeley — Los Angeles, 1968.

Marcovich 1978 — *Marcovich M.* Xenophanes on drinking-parties and Olympic games // Illinois Classical Studies, 1978, vol. 3, p. 1—26.

Seemann 1983 — *Seemann K. D.* Analyseproblem der avantgardistischen Dichtung: B. Pasternaks «Vse sneg da sneg...» // Die Welt der Slaven, Jg. 28 (7). 1983, S. 141—154.

Trubetzkoy 1956 — *Trubetzkoy N. S.* Die russischen Dichter des 18. und 19. Jh.: Abriss einer Entwicklungsgeschichte. Nach einem nachgelassenen russischen Manuskript hrsg. v. R. Jagoditsch. Graz; Köln, 1956.

Watkins 1970 — *Watkins C.* Language of gods and language of men. // Myth and law among the Indoeuropeans / ed. by J. Puhvel. Berkeley — Los Angeles, 1970, p. 1—18.

Михаил Леонович Гаспаров

Избранные труды
Том II

О СТИХАХ

Издатель А. Кошелев

Редактор А. М. Зотова
Корректор Г. Л. Павлова

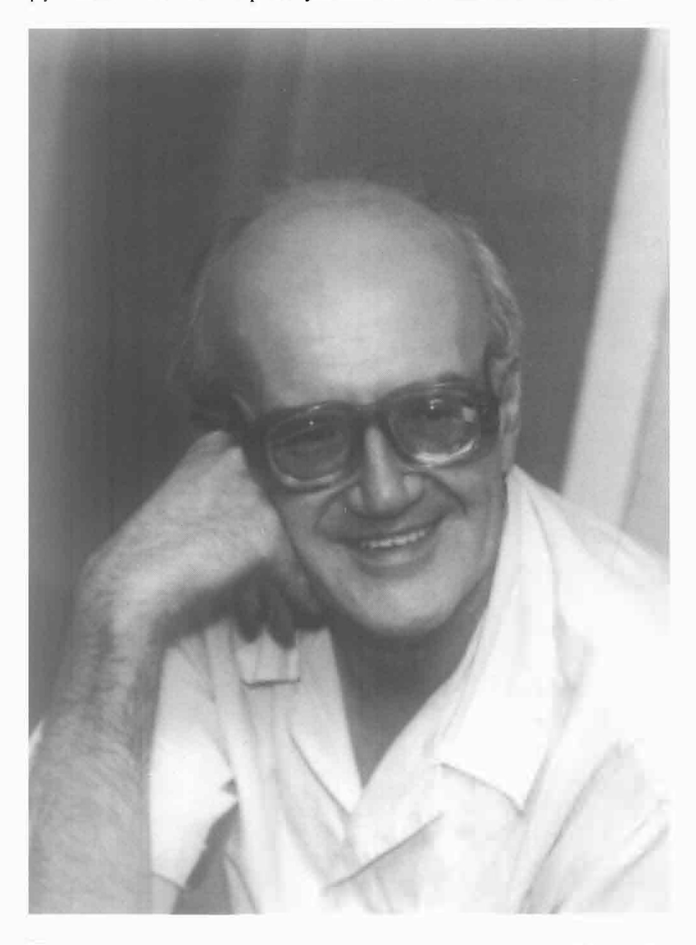
Подписано в печать 20.03.97. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 40,63. Заказ № 1421 Тираж 2500.

Издательство «Языки русской культуры».
129010, Москва, Б. Спасская, 6, стр. 1.
ЛР № 071304 от 03.07.96.

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Михаил Леонович Гаспаров родился в 1935 г. в Москве, окончил классическое отделение МГУ, в 1957—1990 гг. работал в Институте мировой литературы, с 1990 г. — в Институте русского языка РАН. Действительный член РАН с 1992 г. Первая специальность — классическая филология, преимущественно — латинская поэзия; вторая — общая поэтика, преимущественно — стихосложение; третья — русская поэзия, преимущественно — начала XX в.



Профессиональный переводчик (Пиндар, Овидий, Гораций, «Поэтика» Аристотеля, Цицерон и др.). Монографии: «Античная литературная басня» (1971), «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984), «Очерк истории европейского стиха» (1989). В 1995 г. вышел его сборник «Избранные статьи» с разделами «О стихе», «О стихах», «О поэтах». В настоящем издании каждый из этих разделов разросся в отдельный том. В томе «О стихе» помещена полная библиография работ М. Л. Гаспарова.

М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том III

О СТИХЕ

РИТМИКА РИФМА СТРОФИКА
*
ВЕРОЯТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ СТИХА
*
БЛОК ПАСТЕРНАК МАЯКОВСКИЙ
*
СТИХОВЕДЫ-СТИХОТВОРЦЫ

М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том III

О СТИХЕ

«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1997

ББК 80 я 44
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16118

Гаспаров М. Л.

Г 22 Избранные труды, том III. О стихе. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 608 с., 1 вклейка.

ISBN 5-7859-0011-4

М. Л. Гаспаров — автор трех монографий, хорошо известных специалистам: «Современный русский стих», «Очерк истории русского стиха», «Очерк истории европейского стиха». Эти обобщающие очерки потребовали долгих подготовительных и параллельных работ по отдельным вопросам — иногда очень широким, как «Русский народный стих и его литературные имитации» (подсчитаны особенности рифм 300 поэтов), иногда очень конкретным, как «Рифма Маяковского» (вскрываются 20 опечаток в текстах Маяковского — с цифрами доказывается, что поэт не мог так рифмовать) или как «Фригийский стих на вологодской почве» (о русских имитациях одного редкого, но выразительного античного стихотворного размера). Отдельные статьи посвящены стиху Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Хлебникова, русскому и французскому (!) стиху Цветаевой, темам «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец», «Белый-стиховед и Белый-стихотворец». В конце тома — библиография работ М. Л. Гаспарова за 40 лет.

ББК 80 я 44

ISBN 5-7859-0011-4

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

Мне пришлось написать три большие книги о стихосложении: «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984) и «Очерк истории европейского стиха» (1989). Все они потребовали очень больших подготовительных работ, потому что некоторые описываемые области стиха оказались почти не исследованы. Часть этих специальных разработок собрана в этой книге. Не вошли сюда статьи по двум самым интересным темам: во-первых, «Метр и смысл», о семантике русских стихотворных размеров, и, во-вторых, «Лингвистика стиха», о взаимосвязи ритма и рифмы, с одной стороны, и синтаксиса, морфологии, фонетики стихотворной речи, с другой стороны. Для них, вероятно, потребуются отдельные книги. Заниматься стиховедением я начал сорок лет назад, когда эта наука в России только начинала оживать после тридцати лет несуществования; я был участником того обновления, которое она пережила за это время благодаря трудам старших и младших ученых: С. П. Боброва, В. М. Жирмунского, А. Н. Колмогорова, К. Ф. Тарановского, С. М. Бонди, А. П. Квятковского, М. П. Штокмара, В. С. Баевского, Дж. Бейли, К. Д. Вишневского, С. И. Гиндина, М. М. Гиршмана, А. Л. Жовтиса, Вяч. Вс. Иванова, М. А. Красноперовой, А. В. Прохорова, П. А. Руднева, Дж. Смита, М. Г. Тарлинской, В. Е. Холшевникова, Т. Шоу и других. Мне хотелось бы, чтобы этот сборник стал памятью о нашем общем деле.

ВЕРОЯТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ СТИХА
(английский, французский, итальянский, испанский, латинский стих)

1. **«Русский метод»**. Этим термином Дж. Бейли стал обозначать для краткости применение точных подсчетов при исследовании стиха [Bailey 1975, 9—17]. Действительно, хотя для решения отдельных проблем хронологии и атрибуции стихотворных памятников (преимущественно античных и средневековых) подсчеты такого рода широко использовались еще в XIX в., но в основу систематической разработки теории и истории стиха в целом подсчеты впервые были положены лишь в XX в., и первым решающим шагом было исследование Андрея Белого о русском 4-ст. ямбе [Белый 1910]. После этого статистические методы в стиховедении продолжали разрабатываться и совершенствоваться прежде всего русскими учеными, затем польскими, чешскими, югославскими и болгарскими (см. программы: [Levý 1965, Тарановский 1966]). Но за пределами славистики они применялись лишь спорадически.

Когда говорят «статистические методы в стиховедении», то под этим обычно понимают подсчет каких-нибудь метрических явлений в стихах разных произведений, авторов, эпох и сопоставление полученных результатов между собой. Так, исследователи русского ямба подсчитывали обычно частоту пропусков ударения («пиррихиев») и сверхсхемных ударений («спондеев») на каждой стопе стиха; для английского ямба и других размеров такое исследование сделала М. Тарлинская [Tarlinskaja 1979]. Это дает достаточную характеристику индивидуального ритма отдельных поэтов и исторической эволюции ритма всей поэзии в целом. Но этим не исчерпываются возможности применения математических методов к изучению стиха.

Еще интереснее сравнивать ритм поэта не с ритмом другого поэта, а с естественным ритмом языка. Это позволяет различить, какие особенности стиха возникают стихийно и какие (на их фоне) порождены творческой волей поэта. Здесь реальный стих сопоставляется не с реальным же стихом, а с теоретически построенной моделью стиха. Таких моделей есть две: статистическая и вероятностная.

Статистическая (или речевая) модель стиха строится просто. Из какого-нибудь прозаического текста извлекаются подряд все случайные словосочетания, укладывающиеся в ритм (например) 4-ст. ямба. Такие выборки могут делаться или совсем механически, начинаясь и кончаясь в любом месте предложения, или с некоторыми синтаксическими ограничениями, чтобы выхватываемые слова имели хотя бы минимальную смысловую законченность и синтаксическую связность. Мы

получим набор строчек, который можно считать образцом естественного, спонтанного ритма данного размера. Подсчитав в нем частоту пропусков ударений (или сверхсхемных ударений, или словоразделов и т.д.) на каждой «стопе», мы можем сравнить с этим подсчеты по любому реальному стиху. Если обнаружатся отклонения, то их и следует отнести за счет поэтической специфики стихотворного ритма. Недостаток этой модели в том, что на самом деле здесь стихотворный ритм сравнивается не с отвлеченным языковым ритмом, а (по существу) с ритмом прозы, в котором могут быть свои специфические закономерности, нам неизвестные. Поэтому стиховеды обычно предпочитают другую модель стиха — вероятностную.

Вероятностная (или языковая) модель стиха строится в предположении, что в естественном языке слова ритмически независимы друг от друга. В таком случае вероятность встретить в тексте такое-то сочетание слов равна произведению вероятностей этих слов, взятых отдельно. Исходя из этого, можно рассчитать вероятность всех словосочетаний, укладывающихся в ритм данного размера, и затем сопоставить пропорции этих вероятностей с пропорциями таких словосочетаний в реальном стихе. Этот способ построения модели стиха был предложен филологом Б. Томашевским в 1917 г. [Томашевский 1929, 94—137] и усовершенствован математиком А. Н. Колмогоровым в начале 1960-х годов. Вычисленные этим способом вероятностные модели оказываются очень сходны со статистическими моделями, вычисленными способом, описанным выше. Небольшое отклонение статистических моделей от вероятностных, может быть, объясняется возмущающим действием специфического ритма прозы; этот интересный вопрос пока еще удовлетворительно не изучен [Холшевников 1973].

2. **Построение модели**. Вероятностная модель стиха строится в шесть приемов (ср. Červenka, Sgallova 1967).
(1) Мы подсчитываем частоту различных типов фонетических слов в языке: какую часть языка составляют 1-сложные слова, какую — 2-сложные с ударением на 1-м слоге, какую — 2-сложные с ударением на 2-м слоге и т. д. Здесь самое важное — найти правильную трактовку двойственных (преимущественно служебных) слов, которые могут звучать и как ударные, и как безударные (т. е. проклитики и энклитики). Русские стиховеды обычно следуют принципу: на сильных позициях стиха (иктах) такие слова считаются ударными, на слабых — безударными, если только это не противоречит смыслу стиха. Это позволяет избежать как педантского форсирования каждого словечка, так и декламаторских интонационных вольностей. Очень важно, чтобы акцентуационные принципы разных исследователей были согласованы: только тогда их результаты будут соизмеримы.

(2) Составляем список словосочетаний, укладывающихся в ритм исследуемого размера. Словосочетания, различающиеся расположением ударений на сильных местах, называются «ритмическими вариациями»; различающиеся наличием ударений на слабых местах — «сверхсхемноударными вариациями»; различающиеся только расположением границ между фонетическими словами — «словораздельными вариациями». Здесь самое важное — полностью учесть все практически употребительные комбинации и сознательно оставить в стороне ритмические раритеты, которые только загромоздили бы картину. В предлагаемом списке вариаций английского 4-ст. ямба (табл. 6) учтены 7 ритмических вариаций (нумерация их — та же, какая принята для русского 4-ст. ямба), в них 38 словораздельных вариаций, а с допущением сверхсхемных ударений на 1-сложном слове в начале строки — еще столько же сверхсхемноударных вариаций. Этот список мог бы быть еще расширен, если допустить ряд ритмических вариаций с пропуском ударения на последней стопе и ряд сверхсхемноударных вариаций с ударениями на 3, 5 и 7 слогах строки. Думается, что для первого подступа это упрощение простительно.

(3) Перемножаем вероятности ритмических типов слов, входящих в каждое ямбическое словосочетание, и получаем вероятность встречаемости этого словосочетания (этой словораздельной вариации) в целом. Например, словораздельная вариация 1.7 состоит из 3-сложного слова с ударением на 2-м слоге, 2-сложного с ударением на 1-м слоге, 2-сложного с ударением на 2-м слоге и 1-сложного. Вероятность встретить в тексте каждое из них порознь равна (по табл. 1) соответственно 0,121, 0,132, 0,188 и 0,213. Вероятность встретить в тексте их подряд равна произведению от перемножения этих четырех чисел, т. е. 0,000639. Это значит, что если механически перебрать 1 000 000 четырехсловных комбинаций из потока слов английского языка, то 639 из них дадут подборку слов перечисленных ритмических типов, из которых можно составить строку 4-ст. ямба.

(4) Этим способом мы вычисляем вероятность встречаемости для каждой из 38×2 словораздельных вариаций, предусмотренных нами в табл. 6. Результаты складываем; в сумме получаем 0,045895. Это значит, что из 1 000 000 случайных словосочетаний в потоке речи 45 895 (т. е. приблизительно 1 из 22) будут пригодны для составления строки 4-ст. ямба.

(5) От этой суммы мы вычисляем, какой процент составляет каждое слагаемое. Например, доля показателя нашей словораздельной вариации 1.7 (вместе с ее сверхсхемноударной разновидностью) будет равна (0,000639+0,000148):0,045895=0,0171=1,71%. Это значит, что если бы 4-ст. ямб писался только по естественным языковым закономерностям, то на 1000 строк такого ямба встретилось бы 17 строк типа 1.7. С

этой цифрой мы и сравниваем реальную частоту такой вариации у исследуемых поэтов. Если расхождение будет невелико, то можно считать, что данный поэт при пользовании данной формой руководствуется только естественным материалом языка, т. е. эстетически она ему безразлична. Если расхождение будет значительно, то приходится признать, что поэт систематически (пусть даже подсознательно) предпочитает данную вариацию или избегает ее, т.е. ощущает ее как особенно благозвучную или особенно неблагозвучную; это и есть то, что мы назвали «специфически художественной тенденцией». Например, у Браунинга доля нашей вариации 1.7 равна 2,3%, т. е. ненамного больше; это значит, что Браунинг к ней равнодушен. А у Теннисона доля ее равна 5,1%, отклонение значительное; это значит, что Теннисон явно предпочитает ее другим. Почему он это делает, можно будет сказать, когда все такие авторские отклонения от «естественного» ритма будут выявлены и приведены в систему.

(6) Оперировать при сравнении такими маленькими объектами, как отдельная словораздельная вариация, может быть рискованно: расхождения могут оказаться случайными. Поэтому обычно сравниваются целые группы таких минимальных вариаций, объединенных по разным признакам: а) по расположению схемных ударений, б) по расположению сверхсхемных ударений, в) по расположению словоразделов. Например, подсчитывается «кривая ударности» («профиль ударности»): частота наличия ударений на I стопе (сумма ритмических вариаций 1, 3, 4 и 7), на II стопе (сумма вариаций 1, 2, 4 и 6) и т. д., отдельно для модели и для сравниваемого реального стиха. Расхождения между моделью и реальным стихом становятся при таком рассмотрении виднее, чем при взгляде на каждую вариацию в отдельности.

(6а) При таких сопоставлениях может возникнуть еще одно затруднение. В стихе, как правило, ударения стоят гуще, чем в прозе: это подчеркивает его ритмичность. Это самое общее различие может помешать заметить более тонкие различия — например, в распределении ударений по стопам. Чтобы избежать этого, можно рассчитать модель, приведенную к ударности текста. Это делается так. Например, в теоретической модели 4-ст. ямба 4-ударные строки (1 ритмическая вариация) составляют 17%, 3-ударные (2, 3 и 4 ритмические вариации) — 57%, 2-ударные (5, 6 и 7 ритмические вариации) — 26%; в среднем на 100 строк — 291 ударение. В реальном 4-ст. ямбе Теннисона и Браунинга (берем средний показатель для двух поэтов) 4-ударные строки составляют целых 43%, 3-ударные — 48%, 2-ударные — 9%; в среднем на 100 строк — 334 ударения. Чтобы уравнять эту разную степень ударности, мы принимаем, что соотношение 4-, 3- и 2-ударных вариаций в теоретической модели такое же, как в реальном стихе, но пропорции ритмических вариаций среди 3-ударных (2:3:4) и среди 2-ударных (5:6:7)

остаются такими же, как в модели. Сделав пересчет, получаем такие пропорции семи ритмических вариаций (в процентах):

	Модель	*Реальный стих*	*Приведенная модель*
4-уд.вариация 1	17	43	43
3-уд.вариация 2	14	14	12
3	22	16	18
4	21	18	18
Всего 3-ударных	57	48	48
2-уд.вариации 5	2	0,5	1
6	18	8	6
7	6	0,5	2
Всего 2-ударных	26	9	9

В таблицах, где будут приводиться данные не по обычной, а по приведенной модели, слово «модель» будет отмечаться звездочкой.

3. **Исходный ритмический словарь** (табл. 1—5). Для расчета ритмического словаря английского языка было взято приблизительно по тысяче слов из «Робинзона Крузо» Дефо (т. I), «Странствий Гулливера» Свифта (IV, 1), «Тристрама Шенди» Стерна (II, 15), «Айвенго» В. Скотта (1, 2), «Больших ожиданий» Диккенса (гл. 19), «Ярмарки тщеславия» Теккерея (гл. 52) и «Посланников» Г. Джеймса (гл. 11) — всего 6817 фонетических слов. Подсчет сделан А. С. Сафаровой по тем же акцентуационным принципам, которыми пользовалась в своей монографии М. Тарлинская.

Для расчета ритмического словаря французского языка было взято по 900—1300 слов из Расина (предисловия к трагедиям), Мольера («Мнимый больной»), Вольтера («Кандид») и Бальзака («Полковник Шабер») — всего 4278 фонетических слов.

Для расчета ритмического словаря итальянского языка было взято по 200 слов из 10 прозаиков разных веков (Боккаччо, Саккетти, Банделло, Граццини, Гоцци, Альфьери, Пеллико, Кардуччи, Верга, Д'Аннунцио), всего 2000 фонетических слов.

Для расчета ритмического словаря испанского языка взята 1000 слов из «Дон-Кихота» Сервантеса (I, 8). Ритмический словарь португальского языка не рассчитывался, и показатели стиха Камоэнса сопоставлялись с той же испанской моделью; может быть, для первого подступа это простительно.

Для расчета ритмического словаря латинского языка было взято по 1000 слов из «Сатирикона» Петрония и «Исповеди» Августина, всего 2000 фонетических слов.

Цифры по отдельным авторам внутри каждого языка обнаруживают достаточную однородность, поэтому можно надеяться, что для предварительных разведок они надежны. Но, конечно, надежность эта будет тем выше, чем обширней и однороднее выборка; поэтому в дальнейшем потребуются дополнительные подсчеты и более математически строгие проверки материала на однородность.

4. **Английский 4-ст. ямб и 4-ст. хорей** (табл. 6—10). Для разбора ямба было взято 1400 строк из поэмы Теннисона «In memoriam» (350 строф с рифмовкой *ABBA*) и 1000 строк из стихов Браунинга (из сборников «Драматическая лирика», «Драматические романы» и поэмы «Пасха»), для разбора хорея — первая 1000 стихов из «Песни о Гайавате» Лонгфелло. Строки с пропуском ударения на последней стопе пропускались, так как соответственные ритмические вариации не были предусмотрены нашей моделью; как известно, у этих поэтов они довольно редки. Этим объясняется то, что ударность IV стопы у нас — 100%, а в подсчетах Тарлинской и Бейли — немного меньше. Из таблиц явствует:

а) Ритм схемных ударений в реальном стихе полноударнее, чем в модели: 4-ударная 1 ритмическая вариация употребляется чаще вероятности, 2-ударные ритмические вариации — реже вероятности. В I—II строках четверостишия полноударность больше всего, в IV строке — меньше всего: ритм как бы облегчается от начала к концу строфы. В русском стихе тенденции те же [см. Шенгели 1960, 169—186].

б) Ритм схемных ударений в модели ямба — ровный, в модели хорея — альтернирующий (I стопа слабоударна, II — сильно, III — опять слабо, IV — опять сильно). В реальном хорее эта альтернация еще более усиливается (I и III стопы еще слабей, II — еще сильней); в реальном ямбе — по крайней мере намечается (и у Теннисона, и у Браунинга II стопа хоть немного сильнее, чем I и III). Статистика Бейли по Теннисону [Bailey 1975, 28] этого не показывает: может быть, его выборка в 364 стиха для этого недостаточна; показатели Тарлинской [Tarlinskaja 1976, табл. 25] ближе к нашим. (В русском стихе тенденция к альтернирующему ритму развилась гораздо сильнее, но тоже в 4-ст. хорее раньше и больше, чем в 4-ст. ямбе [см. Тарановский 1953; Гаспаров 1984].)

в) Ритм сверхсхемных ударений в ямбе идет по убывающей от первого до последнего слабого места (это отмечено еще Тарлинской и Бейли). У Браунинга сверхсхемных ударений значительно больше, чем у Теннисона: это главная разница их ритмических манер. Ударность на начальном слабом месте у Браунинга больше вероятности, у Теннисона значительно меньше. Но у Браунинга это повышение достигается за счет лишь двух ритмических форм, 2-й и 6-й с их сдвигами начального ударения; в остальных формах даже Браунинг держится ниже вероятности. (В русском и немецком ямбе тоже излюбленным местом сверхсхемных ударений является I стопа.)

Ритм сверхсхемных ударений в хорее дает неожиданные повышения на II и на IV стопе, т. е. на последнем слабом слоге каждого полустишия; на II стопе две трети их энклитичны, на IV стопе энклитичны все. Никаких аналогий этому в русском или иных известных нам силлабо-тонических стихосложениях нет.

г) В ритме словоразделов те формы, которые преобладают в модели, еще больше преобладают в реальном стихе: в 1-сложных междуударных интервалах усиливается мужской словораздел и ослабляется женский, в 3-сложных усиливается женский и ослабляются мужской (обычно в меньшей степени) и дактилический (обычно в большей степени). Это происходит как в 4-ст. ямбе, так и в 4-ст. хорее. (В русском стихе тенденция та же в 1-сложных интервалах и в 3-сложных интервалах 3-й ритмической вариации, но несколько иная в 3-сложных интервалах 4-й ритмической вариации [см. Гаспаров 1974, 207—212].)

Таковы отклонения английского стиха от естественного языкового ритма. Они порождены спецификой стиха, т.е. его установкой на эстетическую ощутимость; они обнаруживают те же тенденции, что и в русском стихе (но в значительно меньшей степени, чем в русском); они художественно используются и Теннисоном, и Браунингом, и Лонгфелло, причем во многом каждым по-своему. Проведя систематическое сопоставление модели с реальным стихом других поэтов и других размеров, можно надеяться расширить и уточнить наши познания о структуре английского стиха.

5. **Средневековый латинский 4+3-ст. хорей («15-сложник 8+7»).** Это — популярный размер средневековой гимнической (и не только гимнической) поэзии: «Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis...». До последней четверти XIX в. считалось, что это — силлабо-тонический хорей, сложившийся на рубеже античности и средневековья на основе античного квантитативного трохеического тетраметра («квадратный стих») в результате стихийной замены долгих слогов ударными слогами. В конце XIX в. В. Мейер обратил внимание на многочисленные сдвиги ударений и перебои ритма в этом размере и заявил, что размер должен считаться не силлабо-тоническим, а силлабическим: 15-сложником из двух полустиший по 8 и 7 слогов, с женским окончанием в первом и дактилическим во втором [Meyer 1905]. Это определение держится до сих пор. Однако можно спросить: достаточно ли количество этих перебоев ритма, чтобы говорить не о «силлабо-тоническом стихе с отступлениями к силлабике», а о «силлабическом стихе с тенденцией к силлабо-тонике»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к сопоставлению реального стиха с теоретическими моделями.

Мы рассчитали три теоретические модели для 15-сложного латинского стиха (8ж+7д): **А** — чисто-силлабическую, в предположении, что внутри полустиший возможны любые сочетания слов, независимо от

положения ударений; **Б** — силлабическую с дополнительными цезурами внутри каждого полустишия [(4+4ж)+(4+3д)], что по условиям латинской акцентологии порождает некоторое усиление хореического ритма; **В** — силлабо-тоническую, в предположении, что перед нами правильный 4+3-ст. хорей. Материалом послужили 27 латинских стихотворений VIII—IX вв. по известному изданию «Poetae aevi Carolini», I—IV, B., 1881—1914. Они были исследованы с метрической точки зрения Б. Ярхо (в 1915—1920 гг.; частичная посмертная публикация — в 1985 г. [см. Гаспаров 1985]). Ярхо открыл в них много ритмических особенностей, выходящих за пределы чистой силлабичности, но, не располагая вероятностной моделью стиха, не решился прямо назвать их силлабо-тоническим хореем и сохранял терминологию Мейера. Объем материала — 1989 стихов; небольшое число полустиший (4—7%) было отброшено как нарушающее силлабическую норму или сомнительное по расположению ударений.

Достаточно взгляда на таблицу ритмических вариаций нашего стиха (табл. 11), чтобы увидеть: как в первом, так и во втором полустишии реальный стих по сравнению с вероятностной моделью предпочитает вариации, укладывающиеся в хореический ритм (группа *а*) и избегает вариаций, его нарушающих (группа *б*). Еще нагляднее это видно из таблицы суммарной ударности по слоговым позициям (табл. 12). Если ввести понятие «показателя силлаботоничности» (в данном случае «показателя хореичности») — процент ударений, падающих на сильные слоги (в данном случае на нечетные), от общего числа ударений, — то для чисто-силлабической модели **А** он будет равен (для I и II полустиший) 76 и 82, для промежуточной модели **Б** — 84 и 86, для силлабо-тонической модели **В**, понятным образом, 100%. Реальный же стих имеет показатель хореичности 95 и 91, т. е. лежит ближе к силлабо-тонической модели, чем к обеим силлабическим моделям. Это значит, что мы вправе трактовать этот размер как силлабо-тонический хорей с колебаниями в сторону силлабики, а не как силлабический стих с тенденциями в сторону силлаботоники, иными словами, вернуться к домейеровскому представлению о средневековой латинской ритмике. Это позволяет утверждать, ни много ни мало, что «открытие силлаботоники» в европейской поэзии состоялось в раннем средневековье в латинском стихе, а не в XIII-XIV вв., в немецком стихе миннезингеров и английском стихе от «Совы и соловья» до Чосера, как это обычно представляется [ср. Гаспаров 1989].

Заметим характерную мелочь: в обеих силлабических моделях показатель хореичности выше во втором полустишии, чем в первом — оно короче, и в нем легче соблюсти правильный ритм. В реальном стихе, наоборот, показатель хореичности выше в начальном полустишии: оно как бы задает основную силлабо-тоническую инерцию, а второе на этом фоне играет отступлениями от нее. (Ближайший русский аналог —

8+6-сложный стих украинской коломыйки в русской имитации Э. Багрицкого — точно так же в первом полустишии соблюдает хореический ритм, а во втором часто перебивает его амфибрахическим.)

6. **Итальянский и испанский 11-сложник** (табл. 13—14). Как известно, в трактовке романских размеров исследователи колеблются: французские, итальянские, испанские писатели, читатели и исследователи считают свой стих силлабическим, а немецкие ученые настаивают на том, что этот стих — силлабо-тонический, с ритмическими перебоями (этой традиции держится даже такой ученый, как Курылович [Kuryłovicz 1975]. Это значит, что немецкие читатели, воспитанные на силлаботонике своей поэзии, воспринимают романский стих на фоне силлабо-тонических ожиданий регулярного появления ударения на таких-то слогах, и неподтверждение этих ожиданий ощущают как ритмический перебой. Сами же носители романских языков воспринимают свой стих без каких-либо подобных ожиданий и поэтому перебоев не ощущают. Оправданны ли эти силлабо-тонические ожидания? Имеются ли основания для выделения в романском стихе сильных и слабых мест? Это может решить только обращение к вероятностной модели.

Определение основного итальянского литературного размера, «эндекасиллабо», из существующих описаний может быть выведено трехстепенное: это — (**А**) силлабический стих из 11 слогов с обязательным ударением на 10-м слоге, (**Б**) а также на 4 и/или 6-м слоге, (**В**) и — по крайней мере с XVI в. — с запретом самостоятельного (т. е. несмежного, «стресс-максимума», окруженного безударными слогами) ударения на 7-м слоге. Формулировка (**А**) обычно приводится в справочниках для неспециалистов, уточнение (**Б**) — в специальных работах об итальянском стихе, уточнение (**В**) в отчетливой форме мы нашли в одном единственном месте, да и то в исторической справке [Elwert 1968, § 30]. Между тем очевидно, что с каждым из этих ограничений ритм отдаляется от силлабической вольности и приближается к силлабо-тонической строгости. Мы рассчитали для итальянского и испанского стиха 4 вероятностные модели: **А** для чисто-силлабического варианта, **Б** и **В** для соответственных ограничений, **Г** для чистого силлабо-тонического ямба. Спрашивается, к какому из них ближе реальный стих?

В качестве материала было обследовано по 500 строк из следующих итальянских авторов: подборка сицилийской школы XIII в., подборка тосканской школы XIII в., Данте, Петрарка, Полициано, Ариосто, Тассо, Марино, Метастазио, Парини, Альфьери, Мандзони, Леопарди, Кардуччи, Пасколи, Д'Аннунцио, Гоццано; из испанских поэтов — Гарсиласо, Лопе де Вега, Моратин, подборка лириков XVIII в., Р. Дарио; из португальских поэтов — Камоэнс. Подробное исследование этого материала опубликовано нами в другом месте [Гаспаров 1995]; здесь мы ограничимся только наиболее представительными образцами.

«Показатель ямбичности» (процент ударений на четных слогах от общего числа ударений) для итальянской модели **А** равен 68%, для **Б** — 78%, для **В** — 91%, для **Г**, понятным образом, — 100%. Показатели ямбичности всех рассматриваемых авторов колеблются между **Б** и **В**. Расположение ударений по стиху с течением времени постепенно меняется от рисунка модели **Б** (на 4-м и 6-м слоге приблизительно поровну ударений) к рисунку модели **В** (на 4-м слоге гораздо меньше ударений, чем на 6-м). Перемена эта происходит как бы в два приема. У Данте и додантовских поэтов ударения располагаются по модели **Б**, у Петрарки и Тассо они сдвигаются в сторону модели **В**, у Метастазио и Парини совсем приближаются к модели **В**, — но тут вдруг является Альфьери с его парадоксальным ритмом (резкое повышение ударности на 4-м слоге — едва ли не под влиянием французского стиха) и нарушает плавный ход эволюции. Поэтам следующих поколений приходится начинать не с показателей Метастазио и Парини, а вновь с показателей Петрарки и Тассо. Мандзони, Леопарди, Кардуччи опять плавно сдвигают ритм эндекасиллабо от модели **Б** к модели **В**, и у Д'Аннунцио и Гоццано ритм модели **В** реализуется полностью.

В испанском стихе картина несколько иная. Здесь эндекасиллабо был заимствован из итальянского стиха в XVI в., т. е. в эпоху, когда ограничение **В** уже было в силе. Поэтому ранние поэты, Гарсиласо и Лопе (и Камоэнс), сразу воспроизводят ритм **В**, а более поздние, наоборот, отходят от него и сглаживают ударность всех стоп. Будем надеяться, что дальнейшие исследования покажут нам подробности и помогут прояснить причины этой эволюции.

Во всяком случае, несомненным остается одно: итальянский и испанский стих никак не может быть назван чисто-силлабическим, он имеет сильную силлабо-тоническую тенденцию, опирающуюся на обязательную ударность 4 и/или 6-го слога и безударность 7-го слога. Его ритм — на полпути от силлабики к силлаботонике. Это станет еще яснее по сравнению с чисто-силлабическими размерами, реальный ритм которых почти точно совпадает с ритмом силлабической модели: с испанским 8-сложником (и французским 7-сложником) и с французским 12-сложником.

7. **Испанский 8-сложник и французский 7-сложник** (табл. 15—17). Так как французы считают длину стиха до последнего ударения, а испанцы и итальянцы — до последнего слога, то под этими разными названиями скрывается один и тот же размер — в 8 слогов (при женском окончании) или 7 слогов (при мужском), с обязательным ударением на 7-м слоге. В силлабо-тонических стихосложениях (английском, немецком, русском) переводы и подражания этому стиху писались 4-ст. хореем. Есть ли для этого объективные основания, можно ли считать, что в этом силлабическом размере присутствует тенденция к хореиче-

скому (или какому-нибудь другому силлабо-тоническому) ритму? Обратимся для сравнения к вероятностной модели.

В качестве материала были взяты испанские народные романсы (по изд. Дюкамена), литературные романсы (по «Испанскому Парнасу» X. Кинтаны: XVII в. — Лопе де Вега, Гонгора, Кеведо; XVIII в. — Н. Моратин, Мелендес Вальдес, Ховельянос), а для XIX в. — поэмы Соррильи «Последняя борьба» и «Местные рассказы»; всего 3480 строк. Было бы интересно сравнить со стихом романсов стих других жанров, например драмы, но это пока дело будущего. Для сравнения мы взяли образец французской имитации испанского стиха — цикл Гюго «Романсеро Сида» (из «Легенды веков») и рассчитали для нее вероятностную модель французского 7-сложника. Из испанских стихов брались и рассчитывались только строки с женскими окончаниями, которых большинство; для французских раздельно рассчитывались стихи и с женскими и с мужскими окончаниями, но так как разница оказалась очень мала, то в таблицах они соединены.

Из таблиц явствует: показатели реального стиха совпадают с показателями модели почти идеально. Ударения плавно располагаются по всей длине стиха, некоторая борьба за кульминационную роль происходит между 3 и 4-й позициями (т. е. между хореическим и дактилическим ритмом), но все отклонения от вероятностной модели настолько незначительны, что могут быть случайными. В частности, в народных романсах не оказалось никакой разницы между ритмом нечетных и четных (ассонированных) строк, соотносящихся как Aufgesang и Abgesang. Любопытно, что вероятностные модели испанского и французского стиха, несмотря на всю разницу языков, оказываются близки друг к другу.

Таким образом, из двух ведущих размеров испанской поэзии, эндекасиллабо и романсного стиха, один оказывается близок к силлабо-тоничности, а другой чисто-силлабичен. Первый, как известно, ощущается размером более книжным, второй — более народным. В общей семантической структуре испанской поэзии это небезразлично.

8. **Французский 12-сложник** (табл. 18—20). Это — основной размер классической французской поэзии, обычно — с парной рифмовкой (под названием «александрийский стих»), с цезурой после 6-го слога и обязательным ударением на последнем слоге каждого 6-сложного полустишия. На немецкий и на русский язык его обычно переводят 6-ст. ямбом; немецкие стиховеды прошлого века склонны были настаивать, что и по-французски он воспринимается на фоне «ямбического» ритмического ожидания и всякое отклонение ударений от четных позиций воспринимается как перебой. Французские стиховеды, напротив, утверждали, что стих этот чисто-силлабический, а если какая-нибудь вариация и ощущается в нем как повышенно-ритмическая, то скорее не ямбическая, а анапестическая — с ударениями на 3, 6, 9 и 12 слогах [см.

Suchier 1963]. Спрашивается, есть ли объективные основания для того или иного утверждения? Обратимся для сравнения к вероятностной модели.

Первое полустишие 12-сложника (*А*) имеет только мужское окончание, т. е. всегда 6 слогов; второе полустишие (*В*) имеет то мужские, то женские окончания, чередующиеся попарно. Поэтому вероятностная модель была рассчитана отдельно для полустиший *А* и *В*. По полустишию *В* были сделаны также дифференцированные расчеты для полустиший с женскими и мужскими окончаниями, и эти расчеты сопоставлялись с реальными показателями мужских и женских строк у французских поэтов; но никаких интересных результатов это сопоставление не дало, и поэтому в табл. 18 оно не представлено.

В качестве материала были взяты стихи дю Белле (XVI в., «Римские сонеты»), Расина (XVII в., «Митридат»), А. Шенье (XVIII в., идиллии и элегии), Бодлера (XIX в., «Цветы зла»), по 600 или по 1000 строк от начала произведения, женских и мужских строк — поровну. Подсчет пропорций по отдельным сотням стихов показал, что 600 стихов — достаточная порция для обнаружения устойчивых моментов стихового ритма каждого текста.

Из таблиц явствует: совпадение показателей модели с показателями реального стиха — почти полное. Полустишия французского 12-сложника держатся того ритма, который диктуется ритмическим словарем французского языка, и только; никакой дополнительной организации ударений в нем нет. Это стих силлабический без каких бы то ни было силлабо-тонических тенденций. Можно отметить лишь несколько мелочей.

а) Средняя густота ударений в модели одинакова для полустиший *А* и *В* (табл. 20); в 100 стихах на слоги 1—5-й приходится в сумме в среднем 99 ударений, на слоги 7—11-й — 100 ударений. В реальном стихе густота ударений в полустишии *А* становится больше, в полустишии *В* — меньше: соответствующие цифры (для Расина, Шенье, Бодлера) — 113—117 ударений на 1—5-м слогах и 106—107 ударений на 7—11-м слогах. Стих как бы стремится к облегчению в конце (такая тенденция хорошо изучена и в русском стихе). Вариаций со стыками ударений (7 последних строк в табл. 18) в модели тоже поровну в полустишиях *А* и *В* (около 5%); в реальном стихе их вообще меньше, и при этом в полустишии *В* меньше, чем в *А* (4% в *А*, 3% в *В*). Это тоже способствует облегчению стиха к концу.

б) Если выделить полустишия с ямбическим, анапестическим и смешанным ритмом (табл. 19), то мы видим: в реальном стихе полустиший смешанного ритма неизменно меньше, чем в модели, — стих предпочитает более отчетливые (хотя и не постоянные) ритмы. В первом полустишии мужских строк за счет этого равномерно повышается доля как ямбических, так и анапестических вариаций; в первом полу-

стишии женских строк доля анапестических вариаций остается неизменной, а растет только доля ямбов. Известно, что женские окончания обычно тяготеют к началу строфы или тирады, а мужские — к концу (строфы с чередованием окончаний *ЖМЖМ* во всех европейских стихосложениях значительно чаще, чем *МЖМЖ*). По-видимому, можно сказать, что 12-сложник предпочитает начинаться ямбическими ритмами. Наоборот, заканчиваться он предпочитает анапестическими ритмами: во вторых полустишиях как мужских, так и женских строк повышается доля только анапестических ритмов, а понижается доля не только смешанных, но и (хотя и ненамного) ямбических ритмов.

в) Никакая тенденция к силлаботоничности не проявляется не только в ритме полустиший, но и в ритме целых стихов. По данным таблицы 19 мы можем рассчитать вероятность сочетаний полустиший *А* и *В* с одинаковым и разным ритмом: ямбический+ямбический, ямбический+анапестический, ямбический+смешанный и т. д. (всего 9 сочетаний), а потом сравнить эти данные с показателями реального стиха: если реальный стих обнаружит больше предпочтения к однородным сочетаниям (ямб+ямб, анапест+анапест), это можно счесть силлабо-тонической тенденцией. Мы сделали такой подсчет для стихов А. Шенье, но никакой подобной тенденции не обнаружилось. Для стихов с женскими окончаниями теоретическая вероятность сочетаний ямб+ямб и анапест+анапест — 22% и 18%, реальная частота — 23,5% и 19%; для стихов с мужскими окончаниями теоретическая вероятность соответственно — 24% и 17%, реальная частота — 24,5% и 17%. Совпадение почти полное.

г) Все отмеченные выше (пункты «а» и «б») мелкие отклонения реального ритма от теоретической вероятности заметнее всего у Расина и Шенье. Ритм дю Белле почти совершенно совпадает с ритмом модели — кажется, что новорожденный ренессансный 12-сложник еще не успел нащупать никаких, даже самых малых, специфически-стиховых тенденций и боязливо держится ритма языка. Ритм Бодлера ближе к ритму модели, чем ритм Расина и Шенье, — кажется, что поэты-предшественники исчерпали ту малую меру, которую мог себе позволить 12-сложник в отклонениях от модели, и стих опять начинает возвращаться к исходному ритму языка. Волнообразная эволюция такого рода хорошо знакома исследователям разных областей поэтики.

Однако необходимо подчеркнуть еще раз: все перечисленные ритмические особенности французского 12-сложника выражены очень слабо, а обследованный материал пока еще слишком невелик. Очень может быть, что дальнейшее изучение отменит или уточнит сделанные здесь предварительные наблюдения.

9. В заключение позволим себе остановиться на размере, которого официально как бы не существует. Это — **французский 4-ст. ямб** (табл.

21—22). Как известно (и как отчасти подтверждено предыдущими двумя параграфами), французский стих — силлабический и силлабо-тоническими размерами не пользуется. В частности, французский силлабический 8-сложник имеет ряд ритмических вариаций, звучащих как 4-ст. ямб (т. е. с ударениями только на четных слогах), но никогда ими не пользуется изолированно, а только в свободном чередовании с другими ритмическими вариациями, звучащими как 3-ст. амфибрахий, как 3-иктный дольник или еще более неопределенно. Мы подсчитали теоретическую вероятность всех ритмических вариаций французского 8-сложника (с мужским окончанием и без стыков ударений) — всего 65 вариаций. Оказалось, что 7 вариаций, звучащих как ямб, в совокупности покрывают 48% французского 8-сложника, 6 вариаций, звучащих как амфибрахий, — 17%, все остальные — 35%.

48% — это немало, и можно было бы предполагать, что поэты расслышат специфику такого ритма и выделят его из общей массы 8-сложной силлабики. Однако этого не произошло: видимо, силлабо-тонический ритм казался французскому слуху, привыкшему к силлабике, монотонным и недостаточно гибким. Любопытно, что древнейшие памятники французского 8-сложника, длинные стихотворения о св. Леже и о страстях Христовых (X в.) имели отчетливую тенденцию к ямбу — почти постоянное ударение на 4-м слоге. Но начиная с XI в. эта тенденция исчезает и не возрождается никогда. Попытки писать по-французски силлаботоникой были (обзор их — в заключительном разделе книги [Kestner 1903]), но оставались единичны и последствий не имели. Авторы их — обычно писатели, воспитанные не на французской, а на германской или, реже, русской стиховой культуре. Мы выбрали для обследования французские 4-ст. ямбы двух писателей. Во-первых, это фламандский поэт Андре ван Ассельт (все ямбические стихотворения из его брюссельского сборника стихов 1852 г., преимущественно из раздела «Романсы», всего 255 строк). Во-вторых, это русская поэтесса Марина Цветаева, переведшая в 1935—1937 гг. на французский язык размером подлинника шесть стихотворений Пушкина, написанных 4-ст. ямбом (посмертные публикации: в кн. «Мастерство перевода — 1966»,М.,1968,и «Wiener Slawistischer Almanach»,SBd 3, Wien, 1981,всего 146 строк.)

Из таблиц 21—22 явствует: оба поэта сильно отклоняются от теоретически рассчитанного французского ямба: они стараются сделать его еще ямбичнее, чем того требовал бы «естественный» ритм. Для этого они, во-первых, гораздо гуще насыщают стих ударениями, — это подчеркивает первичный ритм ямба, чередование ударных и безударных слогов. Во-вторых же (что еще интереснее), они усиливают и «вторичный ритм» 4-ст. ямба, чередование частоударных и резкоударных стоп: последняя, 4-я стопа несет, как обычно, 100% ударений, предыдущая, 3-я, наоборот, слабоударна (у ван Ассельта — значительно ниже теоретической вероятности), далее — 2-я опять сильноударна (у обоих поэтов —

значительно выше теоретической вероятности) и, наконец, 1-я — опять ниже теоретической вероятности. Получается кривая ударности, гораздо более резко изломанная, чем в языковой модели. Для Цветаевой побудительным толчком к такому ритму был, несомненно, пушкинский оригинал, для которого характерна именно такая кривая ударности [см. Тарановский 1953, табл. 3]. Для ван Ассельта, однако, таким побудительным толчком никак не мог служить немецкий стих (близкий ему, как фламандцу) — немецкий 4-ст. ямб не развил вторичного ритма, в нем все стопы почти равноударны. Скорее, здесь можно видеть неожиданное — и несомненно бессознательное — возвращение к истоку французского 8-сложника, к стихийному ямбу X в. Впрочем, никаких далеко идущих выводов из этих двух одиноких версификаторских экспериментов делать не приходится. О них стоило напомнить лишь для того, чтобы предостеречь от достаточно ходового (в ненаучной литературе) мнения, будто самый «дух» французского языка враждебен силлаботоническому стихосложению. Цветаева пробовала силлаботонизировать во французском стихе и другие размеры — см. далее в этом сборнике статью о французском автопереводе ее «Молодца».

10. Таковы предварительные результаты применения «русского метода» к исследованию европейского стиха. Можно видеть, что наиболее показательные результаты обнаруживаются там, где нужно решать самый общий (и самый трудный для аргументации) вопрос: силлабический стих перед нами или силлабо-тонический?

С таким вопросом приходится, как известно, иметь дело очень часто: в истории едва ли не каждого стихосложения (особенно в пору его становления) имеются многочисленные памятники, колеблющиеся между разными системами стихосложения. Но и для более частных вопросов — таких, как закономерности ритма ударений в силлабо-тонических размерах, ритма словоразделов в стихе, — предлагаемый метод может быть так же полезен, как был он полезен на материале русского стиха. Он позволяет отделить в стихе языковые явления от поэтических, невольные от творческих и сосредоточить внимание литературоведа именно на этих последних. Он трудоемок (впрочем, и этого не нужно преувеличивать: расчет теоретической модели размера средней длины при наличии подсчитанного ритмического словаря и при помощи ручного калькулятора занимает один рабочий день), — но думается, что этот труд вполне оправдывается результатами. Он требует дальнейшего совершенствования — прежде всего в том, что касается учета проклитик и энклитик в языке и стихе, а также в том, что касается построения моделей с различным охватом ритмических вариантов, дозволяемых или не дозволяемых верификационным стилем различных эпох. Тогда доступный этому методу анализ сможет стать еще тоньше. В конечном счете, применение вероятностных моделей в стиховедении может лишь укре-

пить тот статус, которым по праву гордится эта научная отрасль — статус самой объективно точной из филологических наук.

P. S. *Статья была напечатана по-английски в журнале «Style» в 1987 г.; по-русски появляется впервые. Много примеров использования такой модели (и аналогичных) — в нашей книге «Современный русский стих» (1974). Опыт построения вероятностной модели с несколькими ступенями ограничений, налагаемых на подбор слов, может быть полезен не только для итальянского или средневекового латинского стиха. В английском стихе, как показано М. Тарлинской, чередовались эпохи строгости и эпохи расшатанности: такие-то сдвиги ударений в строке то допускались в известных количествах, то не допускались. Насколько свободно пользовалась каждая эпоха теми вольностями, которыми она располагала? Это можно было бы установить, построив отдельную для каждой эпохи вероятностную модель. (Подобным образом — но опираясь не на языковую, а на речевую модель — М. Тарлинская смогла точно определить место стиха Дж. Донна между силлаботоникой и чистой силлабикой.) Столь же благодарный материал для обследования представляет и немецкий стих XIV—начала XVII века и другие переходные формы.*

Таблица 1

Ритмический словарь английского языка

Число слогов	Ударные слоги	Пример	Defoe	Swift	Sterne	W. Scott	Dickens	Thackerey	H. James	Всего	%
1	1	slow	212	177	193	197	251	200	227	1457	21,3
2	1	slowly	116	123	118	146	124	148	129	903	13,2
2	2	expect	169	216	185	157	212	157	186	1282	18,8
3	1	eagerly	21	33	20	26	21	21	20	162	2,4
3	2	remember	101	117	112	140	106	131	122	829	12,1
3	3	interfere	108	138	87	103	100	95	116	747	10,9
4	1	ordinary	3	2	3	8	7	5	5	33	0,5
4	2	development	20	24	28	29	18	25	24	168	2,5
4	3	generation	58	72	72	103	61	84	55	505	7,4
4	4	to interfere	32	39	41	23	35	25	28	223	3,3
5	2	itinerary	4	4	6	7	5	2	—	28	0,4
5	3	multitudinous	14	11	18	28	6	19	20	116	1,7
5	4	and the inventor	16	20	29	30	24	30	22	171	2,5
5	5	and to the intent	8	9	5	8	10	5	9	54	0,8
6	3	indiscriminately	2	—	1	3	1	4	3	14	0,2
6	4	multivoluminous	4	7	8	9	5	4	2	39	0,6
6	5	immatriculation	7	3	10	5	8	3	6	42	0,6
Прочие:			6	5	4	7	8	7	7	44	0,7
Всего...			901	1000	940	1028	1002	965	981	6817	100

Таблица 2

Ритмический словарь французского языка (в %)

Число слогов	С мужским окончанием	С женским элидируемым окончанием	С женским окончанием
1	3,8	—	—
2	14,5	0,5	1,9
3	18,5	2,2	10,7
4	13,5	1,9	12,0
5	5,8	0,7	6,9
6	2,3	0,4	2,9
7	0,6	0,1	0,4
8	0,1	—	0,2
9	—	—	0,1

Таблица 3

Ритмический словарь латинского языка (в %)

Число слогов	Место ударения				
	I	II	III	IV	V
1	5				
2	29	—			
3	12	21	—		
4	—	10	12	—	
5	—	—	4	3	—
6	—	—	—	1	1

Таблица 4

Ритмический словарь итальянского языка (в %)

Число слогов	Место ударения				
	I	II	III	IV	V
1	6				
2	11	13			
3	2	23	11		
4	—	3	16	4	
5	—	—	1	7	1
6	—	—	—	—	2

Таблица 5

Ритмический словарь испанского языка (в %)

Число слогов	Место ударения				
	I	II	III	IV	V
1	6				
2	12	12			
3	1	23	10		
4	—	3	12	4	
5	—	—	1	9	1
6	—	—	—	—	2

Таблица 6

Английский 4-ст. ямб

Ритмич. вариации	Схема	Пример	Вероятностная модель			Теннисон			Браунинг		
			без сверхсхемн. ударений	со сверхсхемн. на 1-ом слоге	Всего	без сверхсхемн. ударений	со сверхсхемн. на 1-ом слоге	Всего	без сверхсхемн. ударений	со сверхсхемн. на 1-м слоге	Всего
1	1. wS wS wS wS	For tastes and smells and sounds and sights..	0,0001249	0,000301	0,001550	162	10	172	112	16	119
	2. wS wS wSw S	And thus we sit together now..........................	000911	000220	001131	95	6	101	47	6	53
	3. wS wSw S wS	Withdrew the dripping cloak and shawl........	000911	000220	001131	73	13	86	51	8	59
	4. wS wSw Sw S	To see the sunlight every day........................	000639	000154	000793	55	5	61	16	3	19
	5. wSw S wS wS	Effecting thus, complete and whole............	000911	000212	001123	82	9	91	67	4	71
	6. wSw Sw wSw S	A doubtful gleam of solace lives................	000664	000154	000818	77	5	82	27	3	30
	7. wSw Sw S wS	A soldiers doing! What atones....................	000639	000148	000787	48	3	51	18	5	23
	8. wSw Sw Sw S	And "Ave, ave, ave" said..............................	000449	000104	000553	28	1	29	11	3	14
	Всего...		*0,007886 = 17,2%*			*673*	*48,0%*		*388 = 38,8%*		
2	1. wswS wS wS	And with my heart I muse and say..............	0,000166	0,000821	0,001987	58	13	71	20	34	54
	2. wswS wSw S	But since it pleased the vanish'd eye..........	000850	000598	001448	34	18	52	14	18	32
	3. wswSw S wS	And I untightened next the tress..................	001001	000633	001634	29	3	32	22	22	44
	4. wswSw Sw S	Out of a myriad noises soft..........................	000703	000445	001148	19	2	21	9	4	13
	Всего...:		*0,006277 13,5%*			*176*	*12,6%*		*143 = 14,3%*		
3	1. wS wswS wS	No doubt - as is your sort of mind...............	0,001166	0,000281	0,001447	24	1	25	7	3	10
	2. wS wswSw S	Conceive of the Creator's reign...................	001001	000241	001242	25	—	25	7	3	10
	3. wSw swS wS	The chalice of the grapes of God.................	002480	000576	003056	66	9	75	51	8	59
	4. wSw swSw S	As arrows and privations take.....................	001907	000443	002350	80	13	93	40	4	44
	5. wSws wS wS	With carelessness enough no doubt.............	000884	000017	000901	—	—	—	22	3	25
	6. wSws wSw S	To Italy, our mother: she..............................	000644	000013	000657	5	1	6	7	—	7
	7 wSwsw S wS	A scientific fith's absurd....................	000160	000043	000203	1	—	1	1	—	1
	8. wSwsw Sw S		000113	000030	000143	—	—	—	—	—	—
	Всего...		*0,009999 21,8%*			*225*	*16,1%*		*164 = 16,4%*		

4.	1. wS wS wswS	The words were hard to understand	0,001166	0,000281	0,001447	33	1	34	36	4	40
	2. wS wSw swS	Of fruit, tobacco and cigars	002480	000597	003077	94	9	103	62	9	71
	3. wS wSws wS	He play'd at counsellors and kings	000884	000213	001097	9	1	10	16	1	17
	4. wS wSwsw S	In vain: a favorable speed	000160	000039	000199	2	—	2	—	—	—
	5. wSw S wswS	That duty up to his ideal	000251	000198	001049	19	2	21	19	5	24
	6. wSw Sw swS	What horror followed for my share	001741	000404	002145	62	1	63	27	6	33
	7. wSw Sws wS	The herald melodies of spring	000546	000127	000673	8	1	9	8	1	9
	8. wSw Swsw S	Let random influences glance	000129	000030	000159	1	—	1	1	1	2
	Всего...			*0,009846 = 21,4%*			*243 = 17,4%*			*196 = 19,6%*	
5.	1. wswswS wS	And I am so much more than these	0,000188	0,000243	0,000431	—	1	1	1	1	2
	2. wswswSw S	For I am but an earthly Muse	000106	000135	000241	1	—	1	—	5	5
	Всего...			*0,000675 = 1,5%*			*2 = 0,1%*			*7 = 0,7%*	
6.	1. wswS wswS	For thow wert strong as thou wert true	0,001089	0,000765	0,001855	17	2	19	26	19	27
	2. wswSw swS	That the Eternal and Divine	002725	001724	004449	40	10	50	24	23	47
	3. wswSws wS	That simultaneously take snuff	001128	000716	001844	6	2	8	7	6	13
	4. wswSwsw S	And at the spiritual prime	000213	000091	000304	1	—	1	1	—	1
	Всего...			*0,008452 = 18,4%*			*78 – 5,6%*			*88 – 8,8%*	
7.	1. wS wswswS	Of sleep, and we are on the brink	0,000188	0,000045	0,000233	—	—	—	3	—	3
	2. wSw swswS	My Arthur, whom I shall not see	000968	000225	001193	1	—	1	3	—	3
	3. wSws wswS	The dust on him I shall not see	000825	000017	000842	2	—	2	5	1	6
	4. wSwsw swS	Fantastically in the dust	000436	000116	000552	—	—	—	2	—	2
	Всего...			*0,002820 = 6,2%*			*3 = 0,2%*			*14 = 1,4%*	
	Итого...			**0,045895 = 100%**			**1400 = 100%**			**1000 = 100%**	

Таблица 7

Английский 4-ст. хорей (в %)

	Пример	Модель	Лонгфелло
1	1. Calls the dear and calls the hunter......................	2,63	5,7
	2. Long ago departed southward..........................	1,75	2,5
	3. Green in summer, white in winter......................	2,05	4,6
	4. Brought the tender Indian summer.....................	1,17	1,7
	5. Warning said the old Nokomis..........................	1,75	2,1
	6. Many things Nokomis told him.........................	1,17	0,7
	7. Every human heart is human..........................	1,17	0,9
	8. Ever sighing, ever singing..............................	0,88	0,7
	Всего...	*12,6*	*18,9*
2	1. Till it touched the top of heaven.......................	1,46	8,6
	2. Chetowaik, the plover, sang them.....................	4,97	5,5
	3. With the sacred belt of wampum.......................	5,56	7,8
	4. And retreated, buffled, beaten..........................	3,80	2,5
	Всего...	*15,8*	*24,4*
3	1. Leapt into the light of morning..........................	2,63	2,6
	2. Then Kabibonokka entered..............................	2,05	1,3
	3. Listen to the words of wisdom..........................	4,97	4,3
	4. Listen to the Indian legend.............................	3,80	2,2
	5. Silently he stole upon him...............................	1,46	1,2
	6. He it was, whose silver arrows.........................	1,17	0,3
	Всего...	*16,1*	*11,9*
4	1. Sang the song of Hiawatha.............................	2,92	5,6
	2. Dwelt the singer Nawadaha.............................	5,51	9,4
	3. Young and beautiful was Wabun.......................	1,75	1,7
	5. Making dints upon the ashes...........................	2,05	2,0
	6. Rippling, rounding from the water.....................	3,80	2,3
	7. Gitche Manito the mighty..............................	1,17	1,8
	Всего...	*15,2*	*22,8*
5	1. For he was alone in heaven.............................	2,34	1,3
	2. From Kabibonokka's forhead...........................	2,92	0,8
	Всего...	*5,2*	*2,1*
6	1. To the fierce Kabibonokka..............................	7,89	4,8
	2. And hereafter and forever...............................	16,08	11,5
	3. Like a cowardly old woman.............................	6,14	1,7
	4. The hereditary hatred....................................	0,88	0,7
	Всего...	*31,0*	*18,7*
7	2. Tell us of this Nawadaha................................	2,34	0,7
	3. Patiently sat Nawadaha..................................	1,75	0,5
	Всего...	*4,1*	*1,2*
	Итого ...	**100**	**100**

Таблица 8

Ритм схемных ударений в английском 4-ст. ямбе и хорее (в %)

Модель	Строки	Стопы				Средняя ударность	Число строк
		I	II	III	IV		
*4-ст. ямб: модель**		*81*	*79*	*70*	*100*	*85,5*	
Теннисон	1-я	80	83	83	100	86,5	350
«In memoriam»	2-я	84	83	79	100	86,5	350
(по 4-стишиям)	3-я	78	85	76	100	84,7	350
	4-я	83	83	69	100	83,7	350
Теннисон в целом		81	84	77	100	85,5	1400
Браунинг в целом		79	82	70	100	82,5	1000
*4-ст. хорей: модель**		*60*	*74*	*62*	*100*	*78,5*	
Лонгфелло		55	85	57	100	79,0	1000

Таблица 9

Ритм сверхсхемных ударений на I стопе в английском 4-ст. ямбе (в %)

Модель	Ритмические формы					В среднем
	I	II	III	IV	VI	
Модель.................	*19,0*	*40,0*	*16,0*	*19,0*	*39,0*	*39*
Теннисон.......	7,5	21,0	10,0	6,0	20,5	10,5
Браунинг.......	12,0	54,5	12,0	14,5	57,0	22,0

Таблица 9а

Ритм сверхсхемных ударений в английском 4-ст. ямбе и хорее (в %)

Авторы	Стопы				В среднем
	I	II	III	IV	
Теннисон............	10,5	5,0	1,5	1,0	4,5
Браунинг...........	22,0	16,0	8,0	6,0	13,0
Лонгфелло..........	2,0	9,0	2,5	6,5	5,0

Таблица 10

Ритм словоразделов в английском 4-ст. ямбе (в %)

Ритмические формы	Модель	Словораздел после слога					
		2м	3ж	4м/д	5ж/г	6м/д	7ж/г
I	*Модель*..........	*58*	*42*	*58*	*42*	*58*	*42*
	Теннисон...	62	38	66	34	59	41
	Браунинг...	64	36	70	30	70	30
II	*Модель*..........	—	—	*55*	*45*	*58*	*42*
	Теннисон...	—	—	70	30	58	42
	Браунинг...	—	—	60	40	69	31
III	*Модель*..........	*27*	*54*	*16*	*3*	*56*	*44*
	Теннисон...	22	75	3	0	45	55
	Браунинг...	17	63	20	0	63	37
IV	*Модель*..........	*59*	*41*	*25*	*53*	*18*	*4*
	Теннисон...	61	39	23	68	8	1
	Браунинг...	65	35	33	53	13	1
VI	*Модель*..........	—	—	*22*	*53*	*22*	*3*
	Теннисон...	—	—	24	64	10	2
	Браунинг...	—	—	31	53	15	1

Таблица 10а

Ритм словоразделов в английском 4-ст. хорее (в %)

Ритмические формы	Модель	Словораздел после слога					
		1м	2ж	3м/д	4ж/г	5м/д	6ж/г
I	*Модель*..............	*60*	*40*	*58*	*42*	*60*	*40*
	Лонгфелло.....	77	23	58	42	70	30
II	*Модель*...............	—	—	*41*	*59*	*44*	*56*
	Лонгфелло...	—	—	58	42	67	33
III	*Модель*..............	*29*	*55*	*16*	—	*56*	*44*
	Лонгфелло.....	33	55	12		68	32
IV	*Модель*..............	*71*	*29*	*35*	*45*	*20*	—
	Лонгфелло.....	73	27	34	51	15	—
VI	*Модель*..............	—	—	*26*	*52*	*19*	*3*
	Лонгфелло.....	—	—	26	61	9	4

Таблица 11

Латинский средневековый 15-сложник (8ж+7д)

Ударные слоги	Пример	Модель силлабич. (%)	Реальный стих (%)
	Первое полустишие		
а) 1, 3, 5, 7	Caecis visum, claudis gressum...	5,1	13,8
3, 5, 7	Alexander, urbis Romae...	5,8	11,5
1, 5, 7	Accipe, Germane Sancte...	9,1	7,4
1, 3, 7	Foro leto specioso...	10,1	32,2
3, 7	Linteamina levitae...	11,6	23,1
1, 7	Firmiter aedificata...	1,8	2,0
5, 7	Conjugationis nomen...	1,5	0,3
б) 2, 5, 7	Aurora cum prima nocte...	11,8	2,3
2, 7	Secundus Dimitrianus...	9,4	1,8
2, 4, 7	Qui trinus deus et unus...	11,3	1,9
4,7	Praecipitatum in mare...	4,7	0,1
1, 4, 7	Dextera praepotens Dei...	17,8	3,6
	Второе полустишие		
а) 9, 11, 13	...Christe nate Domini	15,3	22,8
11, 13	...sublevare oculos	17,0	30,5
9, 13	...sanguinis proluvio	28,4	26,4
13	...non praetereundum est	—	0,6
б) 10,13	...illustris nobilitas	39,3	19,7
Всего...		100	100

Таблица 12

Ритм ударений в латинском 15-сложнике (в %)

Показатель хореичности	Модель	Слоги											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
76% + 82%	А: силлабич.	44	33	33	33	33	—	100	44	39	32	—	100
84% + 86%	Б: силлабич. с дополн. цезурами	31	33	67	2	43	—	100	30	32	68	—	100
100%	В: силлабо-тонич.	70	—	80	—	62	—	100	77	—	62	—	100
95% + 91%	Реальный стих	92	10	81	6	35	—	100	50	20	53	—	100

Таблица 13

Итальянский и испанский 11-сложник

Ударные слоги	Пример	Модель (%)	
		Итал.	Испан.
4, 6, 8, 10	Che non lasciò giammai persona viva	0,72	0,84
4, 6, 10	Che la verace via abbandonai	3,34	3,28
4, 8, 10	Mi ritrovai per una selva oscura	3,14	3,22
2, 4, 6, 8, 10	L'amor che move il sol e l'altre stelle	0,46	0,45
2, 4, 6, 10	Vedrai gli antichi spiriti dolenti	2,16	2,45
2, 4, 8, 10	Si volge all'aqua perigliosa e guata	2,35	3,41
2, 4, 10	Per quell' Iddio, che tu non conoscesti	1,11	0,90
2, 4, 7, 10	Ripresi via per la piaggia deserta	4,19	3,80
4, 7, 10	Ma sapienza ed amore e virtute	5,75	6,18
1, 4, 10	Tanto vogli'io che vi sia manifesto	0,52	0,45
1, 4, 6, 8, 10	Mosse da prima quelle cose belle	0,39	0,45
1, 4, 6, 10	Questa mi porse tanto di gravezza	1,77	1,42
1, 4, 8, 10	Faccian le bestie Fiesolane strame	1,44	1,48
1, 4, 7, 10	Tanto è amara che poco più morte	2,62	2,70
2, 6, 8, 10	Nel mezzo del cammin di nostra vita	1,50	1,29
2, 6, 10	La vista che in apparve, d'un leone	4,25	3,48
1, 6, 8, 10	Questi le caccerà per ogni villa	0,46	0,51
1, 6, 10	Surgono innumerabile faville	1,57	1,93
1, 3, 6, 8, 10	Questa selva selvaggia ed aspra e forte	0,33	0,32
3, 6, 8, 10	Una lonza leggiera e presto molto	1,96	2,12
1, 3, 6, 10	Canto l'arme pietose e'l capitano	1,90	1,35
3, 6, 10	Ch'io perdei la speranza dell' altezza	8,57	8,82
Всего в моделях **Б** и **В** от общего состава модели **А**...		50,0	51,0

Таблица 14

Ритм ударений итальянском 11-сложнике

Модель	Ударения на слогах (%)									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Модель **А**	20	38	30	29	31	28	25	27	—	100
Модель **Б**	22	32	30	59	1	58	29	25	—	100
Модель **В**	22	31	38	46	1	77	5	34	—	100
Модель **Г**	26	51	—	65	—	63	—	44	—	100
Данте	23	46	17	69	2	65	23	50	4	100
Петрарка	22	40	25	66	5	65	14	68	4	100
Тассо	29	40	23	63	2	69	12	66	2	100
Парини	25	33	39	44	2	76	18	64	1	100
Альфьери	33	44	15	86	12	57	12	83	5	100
Мандзони	33	30	27	70	1	56	12	73	3	100
Кардуччи	35	34	30	60	3	72	17	56	1	100
Д'Аннунцио	22	34	33	50	1	79	9	33	1	100

Таблица 14а

Ритм ударений в испанском 11-сложнике

Модель	Ударения на слогах (%)									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Модель **А**	20	36	35	31	26	29	38	28	—	100
Модель **Б**	21	31	25	61	—	57	25	34	—	100
Модель **В**	21	31	33	48	—	75	—	46	—	100
Модель **Г**	16	50	—	75	—	59	—	62	—	100
Гарсиласо	16	50	16	56	1	83	7	35	1	100
Камоэнс	18	50	27	49	1	96	2	34	—	100
Р. Дарио	20	40	29	49	—	50	8	36	2	100

Таблица 15

Испанский (и французский) 7-сложник (в %)

Ударные слоги	Пример	Испан. модель	Нар. романсы	XVII в.	XVIII в.	XIX в.	Франц. модель	Гюго
1, 7	Hijo de la renegada..........................	*1,9*	1,9	0,7	0,.3	1,0	*24*	0,8
2, 7	Ayúdeme Jesucristo..........................	*15,3*	8,5	9,1	8,6	10,9	*13,8*	10,6
3, 7	Abenámar, Abenámar..........................	*14,7*	22,2	24,5	18,5	27,6	*28,5*	25,1
4, 7	A su palacio de Burgos..........................	*14,6*	10,6	15,7	12,1	10,1	*22,5*	17,2
5, 7	Por el Zacatin arriba..........................	*2,7*	2,4	4,7	4,1	2,7	*14,3*	6,5
1, 3, 7	Presos, presos, caballeros..........................	*3,1*	7,5	2,9	4,0	4,6	*1,1*	4,7
1, 4, 7	Desta manera hablara..........................	*7,5*	8,6	9,1	9,4	6,5	*2,0*	5,8
1, 5, 7	Cércanlo de todas partes..........................	*3,6*	22	2,7	3,0	2,2	*0,5*	2,4
2, 3, 7	Corrió todas las Asturias..........................	*1,5*	1,1	0,7	0,8	1,9	*0,8*	0,6
2, 4, 7	De siete reyes cristianos..........................	*9,7*	14,0	11,3	14,9	11,0	*5,2*	7,7
2, 5, 7	La barba crecida y cara..........................	*10,4*	10,9	10,8	12,5	8,0	*2,5*	5,5
3, 4, 7	A Jaén, dice, señores..........................	*2,7*	1,9	1,3	1,6	1,0	*2,4*	2,7
3, 5, 7	A sus pies cayera muerto..........................	*5,2*	6,2	5,3	8,8	10,1	*4,2*	5,6
1, 3, 5, 7	Rey don Sancho, rey don Sancho	*7,1*	2,0	1,2	1,5	2,2	*0,4*	1,1
Прочие случаи:		*3,7*						
Число стихов			1000	850	800	830		732

Таблица 16

Соотношение ритмических вариаций в испанском 8-сложнике и французском 7-сложнике (в %)

Ритмические вариации	Исп. модель	Нар. романсы	XVII в.	XVIII в.	XIX в.	Франц. модель	Гюго
Хореи (3, 7; 5, 7; 1, 3, 7; 1, 5, 7; 3, 5, 7; 1, 3, 5, 7)	*36*	43	41	40	49	*49*	45
Дактили (4, 7; 1, 4, 7)	*22*	19	25	22	17	*25*	23
Смешанный ритм (1, 7; 2, 7; 2, 3, 7; 2, 4, 7; 2, 5, 7; 3, 4, 7)	*42*	38	35	38	34	*26*	32

Таблица 17

Ритм ударений в испанском 8-сложнике и французском 7-сложнике (в %)

Модель	Слоги								Число стихов
	1	2	3	4	5	6	7	8	
Испанская модель	*23*	*37*	*34*	*34*	*29*	—	*100*	—	
Народные романсы (нечетные ст.)	23	36	42	34	25	—	100	—	500
Народные романсы (четные ст.)	22	33	42	36	22	—	100	—	500
XVII в. (Лопе, Гонгора, Кеведо)	17	32	35	37	25	—	100	—	850
XVIII в. (Н. Моратин, Мелендес и др.)	18	37	35	38	30	—	100	—	800
XIX в. (Соррилья)	17	32	47	29	25	—	100	—	830
Французская модель	*7*	*26*	*39*	*32*	*19*	*3*	*100*	—	
Гюго	15	24	40	33	21	3	100	—	709

Таблица 18

Французский 12-сложник (по полустишиям, в %)

Ударные слоги	Пример	Модель		Du Bellay		Racine		Chénier		Baudelaire		Среднее	
		A	*B*	*A*	*B*	*A*	*B*	*A*	*B*	*A*	*B*	*A*	*B*
6	Immédiatement	12,4	8,5	11,9	11,0	6,0	4,3	4,3	3,6	6,3	4,2	7,1	5,8
1, 6	Laissent pitieusement	2,9	2,6	2,3	2,2	2,0	1,7	2,6	1,3	2,5	2,5	2,9	1,9
2, 6	Il joue avec le vent	24,5	26,6	21,1	22,1	22,7	18,8	23,1	22,6	21,3	25,7	22,1	22,3
3, 6	Hypocrite lecteur	33,2	34,4	38,3	37,3	33,1	46,0	34,3	44,4	34,1	39,8	35,0	41,9
4, 6	Ce voyageur ailé	14,4	15,4	19,0	19,4	17,3	18,2	14,3	17,4	15,5	15,8	16,5	17,7
5, 6	Comme dans un beau songe	1,5	1,2	0,5	0,6	1,0	1,2	0,4	0,3	—	0,8	0,5	0,7
1, 3, 6	Pauvre grande beauté	1,4	1,4	1,4	0,8	1,8	1,5	3,5	2,3	2,7	1,2	2,3	1,4
1, 4, 6	Sal, inutil et laid	1,2	1,3	0,5	0,3	2,2	2,0	3,8	1,1	3,1	1,5	2,3	1,2
2, 4, 6	Machine aveugle et sourde	3,5	3,8	3,4	5,3	8,3	3,8	9,2	3,5	6,7	3,8	6,9	4,1
1, 2, 6	Non, non, d'un ennemi	0,2	0,1	—	0,1	0,3	—	0,4	0,3	—	0,2	0,2	0,2
1, 5, 6	Pâles, les sourcil peint	0,2	0,2	—	—	0,5	0,3	—	—	0,2	—	0,2	0,1
2, 3, 6	Descend fleuve invisible	1,1	1,1	1,1	0,6	2,2	1,7	2,0	0,8	2,3	2,2	1,9	1,3
2, 5, 6	Tantôt sonnera l'heure	0,8	0,8	0,2	0,1	1,5	0,2	0,4	—	1,7	0,8	1,0	0,3
3, 4, 6	Dont la chair lisse et ferme	1,7	1,7	0,2	0,1	0,7	0,2	1,6	2,3	2,7	1,0	1,3	0,9
3, 5, 6	Michel-Ange, lien vague	0,8	0,8	0,1	0,1	0,3	—	0,1	0,1	0,7	0,5	0,3	0,2
4, 5, 6	Par ces deux grands yeux noirs	0,2	0,1	—	—	—	—	—	—	0,2	—	0,1	—
Число стихов				1000		600		1000		600		3200	

Таблица 19

Соотношение ритмических вариаций в полустишиях французского 12-сложника (в %)

Ритмические вариации	Модель	Du Bellay	Racine	Chénier	Baudel.	Сред.	С жен. оконч.	С муж. оконч.
Полустишие А								
Ямбы (2, 6; 4, 6; 1, 4, 6; 2, 4, 6; 1, 2, 6; 2, 5, 6)...	45	44	52	51	48	49	49	49
Анапесты (3, 6; 1, 3, 6; 3, 5, 6)..........................	35	40	35	38	38	38	36	40
Смешанные (6; 1, 6; 5, 6; 1, 5, 6; 2, 3, 6; 3, 4, 6; 4, 5, 6)......................	20	16	13	11	14	13	15	11
Полустишие В								
Ямбы...............................	48	47	43	45	48	46	45	47
Анапесты.......................	37	38	47	47	42	44	46	42
Смешанные....................	15	15	10	8	10	10	9	11

Таблица 20

Ритм ударений во французском 12-сложнике (в %)

Модель	Слоги												Число стихов
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Модель..........	*6*	*30*	*38*	*21*	*4*	*100*	*6*	*32*	*39*	*22*	*3*	*100*	
Du Bellay...	4	26	41	23	1	100	3	28	39	25	1	100	1000
Racine........	7	35	39	29	3	100	6	25	49	24	2	100	600
Chénier.......	10	35	42	29	1	100	5	27	50	24	0	100	1000
Baudelaire	9	32	43	28	3	100	5	33	45	22	2	100	600
Среднее	8	32	41	27	2	100	5	28	46	24	1	100	3200

Таблица 21

Французский 4-ст. ямб (в %)

Ударные слоги	Пример	Модель (*)	Цветаева	v. Hasselt
2, 4, 6, 8	A moi, mon coeur! reviens, reviens!............	2 (17)	17	12
4, 6, 8	Et je restais pareil aux morts........................	7 (12)	21	18
2, 6, 8	Des anges le sublime vol.............................	13 (22)	11	6
2, 4, 8	Le sage langue du serpent...........................	12 (20)	22	32
6, 8	Mais des que le divin appel.........................	6 (2)	3	1
4, 8	Et un charbon incandescent..........................	47 (21)	25	29
2, 8	Ivresse de la perdition.................................	13 (6)	1	2
Число стихов			146	255

Таблица 22

Ритм ударений во французском 4-ст. ямбе (в %)

Модель	Слоги				Число стихов
	2	4	6	8	
Модель	*40*	*68*	*26*	*100*	
Модель*	65	70	55	100	
Цветаева	51	85	52	100	146
v. Hasselt	52	92	37	100	255

ОППОЗИЦИЯ «СТИХ — ПРОЗА» И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СТИХА

1. Когда начинают делать обзор истории русского литературного стиха, его начинают делать с XVII в. На первый взгляд это кажется странным: как будто до этого на Руси не существовало поэзии, не существовало стихотворных средств выражения, не существовало стиха. Нужно присмотреться ближе, чтобы уточнить это впечатление: поэзия существовала, стихотворные средства выражения — ритм и рифма — существовали, но стиха, действительно, не существовало.

Все средства стихотворной речи, во главе с ритмом и рифмой, были доступны уже древнерусской литературе. Однако, существуя порознь и даже в совокупности, все эти средства не складывались в понятие «стих». Противоположность «стих — проза», которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала. Она появилась только в начале XVII в. и была отмечена новым словом в русском языке, ранее неизвестным, а стало быть, ненужным: словом «вирши» — стихи. До этого вместо противоположности «стих — проза» в сознании древнерусского человека жила другая противоположность: «текст поющийся — текст произносимый». При этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое «плетение словес», хотя бы и насквозь пронизанные ритмом и рифмами. Это противоположение не было единственным; одинаково отчетливо ощущалась в древней Руси, например, и противоположность «книжная словесность — народная словесность». Но и накладываясь друг на друга, такие противопоставления не давали привычных нам понятий «стих — проза».

Вот почему ни появление ритма, ни появление рифмы в древнерусских текстах не означало для читателя, что перед ним — «стих».

> Игорь ждет мила брата Всеволода. | И рече ему буй тур Всеволод: ‖ Один брат, один свет светлый — ты, Игорю! | оба есве Святъславличя! ‖ Седлай, брате, свои бръзыи комони, | а мои ти готови, оседлани | у Курьска напереди. ‖ А мои ти куряни | сведоми къмети: ‖ под трубами повити, | под шеломы възлелеяни, | конець копия въскърмлени, ‖ пути им ведоми, | яругы им знаеми, ‖ луци у них напряжени, | тули отворени, | сабли изъострени... (*Слово о полку Игореве*).
>
> О светло светлая | и украсно украшена | земля Руськая! ‖ И многими красотами | удивлена еси: ‖ озеры многыми | удивлена еси, | реками и кладязьми месточестьными, | горами крутыми, | холми высокыми, ‖

дубровами частыми, | польми дивными, | зверьми разноличьными, | птицами бещислеными, ‖ городы великыми, | селы дивными, | винограды обителными, | домы церьковными, ‖ и князьми грозными, | бояры честными, | вельможами многами... (*Слово о погибели русской земли, XIII в.*).

Что еще тя нареку | — вожа заблуждьшим, обретателя погыбшим, | наставника прощеным, руководителя умом ослепленым, | чистителя оскверненым, взискателя расточеным, ‖ стража ратным, утешителя печалным, | кормителя алчущим, подателя требующим, | наказателя несмысленым, помощника обидимым, | молитвенника тепла, ходатая верна, | поганым спасителя, идолом попирателя, | богу служителя, мудрости рачителя, | философии любителя, целомудрия делателя, правде творителя, | книгам сказателя, грамоте перьмстей списателя?..» (*Епифаний Премудрый, Житие Стефана Пермского, XV в.*).

Чтоб...корчемного питья не держали, | вин не курили, | и пив не варили, | и медов не ставили, ‖ и вором, татем, | и разбойником и зернщиком | и иным лихим людем | к ним приезду и приходу и бляднн не было, ‖ да и про себя крестьяне вин не курили ж; ‖ а буде которые люди учнут в заонежских погостах | корчмы держати, | вина курити | и пива варити, ‖ и меды ставити и продавати, | и к ним лихие какие люди приезжати и приходити, ‖ и Кондратью тех людей | с старосты и целовальники | и с волостными и с лутчими людьми | те корчемные питья и суды, | винные котлы и кубы и трубы выимати, | и питухов имати. (*Грамота XVI в.*, цит. по [Тимофеев 1958, 213]).

Алтыном воюют, | алтыном торгуют, | а без алтына горюют. Бежать — ин хвост поджать, | а стоять — ин меч поднять. Богат шел в пир, | да убог брел в мир. В горе жить — | не кручинну быть. Всякому свое мило, | хоть на полы сгнило. Гора с горою не сойдется, | а человек до человека доткнется. До слова крепися, | а молвя слово, держися. Есть у молодца — не хоронится, | а нет у него — не соромится. (*Пословицы в записях XVII в.*).

Во всех этих отрывках ритм и рифма использованы, разумеется, сознательно: для того чтобы выделить в читательском восприятии важное описание, деловое предписание или правило житейской мудрости. Но использование это всюду остается в рамках прозы и не создает стиха. Членение речи на синтагмы-колоны и наличие слов с созвучными окончаниями заложено в каждом языке; использование этих явлений для выразительности речи началось в древнейшие времена — первыми тремя «риторическими фигурами» античного красноречия были исоколон, антитеза и гомеотелевтон. Но для того чтобы этот риторический ритм стал критерием различия между стихом и прозой, необходимо, чтобы все членения между колонами были единообразно заданы всем читателям (как в литургической поэзии они заданы мотивом церковного пения, а в современном свободном стихе — графическим разделе-

нием на строки). А для того чтобы риторическая рифма стала критерием различия между стихом и прозой, необходимо, чтобы она была выдержана на всем протяжении произведения от начала до конца. В древнерусской литературе этого не было. Ритмическое членение того же «Слова о полку Игореве», как показывает опыт, каждый исследователь реконструирует на свой лад, а произведения, прорифмованные насквозь, появляются только в XVII в.

Поэтому неправомерно навязывать древнерусской литературе современную систему классификации словесности, в которой различаются «стихи» и «проза». Неправомерно, например, ставить вопрос, стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве»: можно только констатировать (с колебанием!), что «Слово» написано «не для пения», и затем исследовать ритмику его колонов в сопоставлении с ритмикой других текстов «не для пения», от «Русской Правды» до «Моления Даниила Заточника». Очень вероятно, что такой анализ обнаружит признаки повышенной ритмичности в тексте «Слова»; но до сих пор такая работа еще не начиналась.

Выделение стиха как особой системы художественной речи, противополагаемой «прозе», совершается в русской литературе в XVII — начале XVIII вв. Оно связано с той широкой перестройкой русской культуры, которая в литературе и искусстве происходила под знаком барокко. Барокко открыло в русской литературе стих как систему речи. Со своим характерным эстетическим экстремизмом оно уловило в русской литературной речи выразительную силу ритма и рифмы, выделило эти два фонических приема из массы остальных, канонизировало их и сделало признаками отличия «стиха» от «прозы». С 1610-х годов появляется слово «вирши», и вся структура восприятия художественной речи начинает меняться: такие памятники, которые при Епифании Премудром были бы восприняты как риторическая проза, теперь воспринимаются как стихи (например, виршевой «Торжественник» второй половины XVII в. — «Памятники древней письменности и искусства», вып. 158, 1905).

Между прежним противопоставлением «текст поющийся — текст произносимый» и новым противопоставлением «стихи — проза» лежала неизбежная переходная стадия. Это была поэзия рукописных песенников XVII—XVIII вв., лишь недавно обследованная с должной полнотой [Позднеев 1996] и до сих пор почти не изданная. Эти тексты одновременно обладали признаками и песни, и стиха: они были рассчитаны на пение (на заранее известный мотив), но ритмичность их была такова, что и без знания мотива они воспринимались как стихотворные. Их ритмика, опиравшаяся на музыку, отличалась замечательным богатством форм; по сравнению с нею однообразие 11-сложников и 13-сложников Симеона Полоцкого и его учеников выглядело оскудением и вырождением. Однако это было не так: переход от «псальм» и «кан-

тов» к «виршам» был не шагом назад, а шагом вперед в становлении русского стиха, потому что здесь, в виршах, стих впервые обособлялся от музыки и в чистом виде противостоял прозе: это были первые тексты, которые являлись стихами, не являясь песнями.

2. Отделившись от прозы, стих должен был самоопределиться: признав своей основой ритм, он должен был нащупать характер этого ритма — установить свою систему стихосложения. Поиски системы стихосложения и составляют основное содержание «предыстории» русского стиха — от начала XVII в. до 40-х годов XVIII в. В этой предыстории можно различить три стадии.

К началу XVII в. в распоряжении русских стихотворцев был опыт трех систем стихосложения: песенного стиха былин и народных песен, молитвословного стиха литургических песнопений и говорного стиха скоморошьих присказок, пословиц и поговорок. Эти три системы могут быть названы исходными видами русского стиха. Каждая из них была испробована в литературе своего времени: песенный стих — в «Повести о Горе-Злочастии» и первых авторских лирических песнях; молитвословный стих — в «стихах умиленных» и в любовной песне, изданной А. В. Позднеевым («Филологические науки», 1958, № 2, с. 164); говорной стих — в целой серии произведений, начиная от виршевых приписок Евстратия и Гозвинского и кончая интермедиями и «романом в стихах» XVIII в. Недостатком этих систем стихосложения была очень устойчивая тематическая и стилистическая традиция: песенный стих так тесно ассоциировался с эпическими, лирическими и обрядовыми песнями, а молитвословный стих — с литургией, что перенесение этой метрики на инородный материал давалось с трудом. Наиболее тематически нейтральным оказался говорной стих: он и получил наибольшее распространение, державшееся вплоть до 1670-х годов, когда он был оттеснен силлабикой.

Вторая стадия поисков системы стихосложения исходила не из национального, а из иноязычного метрического опыта: «заемные» размеры, не связанные традицией, обещали быть более гибкими и пригодными для любой темы и стиля. Здесь были сделаны три эксперимента в разных направлениях. Был испробован метрический квантитативный стих по античному образцу (Мелетием Смотрицким), силлабический стих по польскому образцу (Симеоном Полоцким), силлабо-тонический стих по немецкому образцу (Глюком и Паусом). Первый из этих экспериментов не удался, потому что не имел опоры в фонологии русского языка; третий не удался из-за неискусности экспериментаторов и неблагоприятных обстоятельств их протестантской пропаганды; зато второй эксперимент, силлабический, оказался удачен, и силлабический стих стал господствующим в русской поэзии с 1670-х вплоть до 1730-х годов.

Третьей стадией поисков системы русского стихосложения была силлабо-тоническая реформа Тредиаковского — Ломоносова. Она прошла три этапа. Первым этапом был «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) В. Тредиаковского: здесь в существующие силлабические размеры вводился и впервые научно обосновывался тонический ритм чередования ударений — хорей. Вторым этапом было «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) М. Ломоносова: здесь впервые доказывалось, что в русских стихах возможен не только хорей, но и другие ритмы, и не только в традиционных силлабических рамках, но и независимо от них; это иллюстрировалось одой, написанной 4-ст. ямбом. Третьим этапом было позднее творчество Тредиаковского и его «Способ к сложению российских стихов» (1752): здесь впервые было испытано и обосновано применение в русском стихе остальных силлабо-тонических размеров. После этого господство силлаботоники в русском стихе стало окончательным.

Важно отметить, что все эти поиски и эксперименты осуществлялись сознательно и целенаправленно; переход от досиллабики к силлабике и от нее к силлаботонике происходил не плавно и постепенно, а резкими переломами. Если бы эволюция была плавной, мы имели бы памятники переходных стадий: например, досимеоновские говорные стихи с тенденцией к силлабической урегулированности или силлабические стихи с зачатками силлабо-тонического ритма. Существование первых предполагал Б. И. Ярхо, существование вторых — Л. И. Тимофеев [в их статьях в сборнике «Ars poetica», т. 2. М, 1928]. Однако это не так. Немногие памятники, упомянутые Б. И. Ярхо (песня «О, жалю несносный» или «Акт о Калеандре»), гораздо легче интерпретируются не как силлабизирующийся тонический стих, а как разлагающийся силлабический стих; а детальное обследование истории силлабического 13-сложника показало, что за пять лет творчества Тредиаковского (1730—1735) он изменился больше, чем за 60 лет до него (1670—1730) — это была не эволюция, а революция (см. наши подсчеты в статье «Русский силлабический тринадцатисложник»).

В быстрой смене господствующих систем стихосложения — досиллабического говорного стиха, силлабики и силлаботоники — легко замечается важная закономерность. Каждая последующая из этих систем налагает больше ограничений на выбор словосочетаний, допустимых в стихе, чем предыдущая. Досиллабический стих требует от стихотворных строк лишь обязательного замыкания рифмой; силлабический стих требует, чтобы в них, кроме рифмы, было постоянное число слогов; силлабо-тонический стих требует, чтобы в них, сверх того, с определенным однообразием размещались ударения. (Можно добавить: ранний силлабо-тонический стих, ямб и хорей XVIII в., сравнительно свободно пользуется всеми возможными в этих размерах сочетаниями ударений, а зрелый силлабо-тонический стих послепушкинской поры старается

ограничиться лишь немногими из них.) Это означает, что каждый шаг по этому пути все резче отделял стих от прозы, все четче противопоставлял эти формы речи.

Силлаботоника победила в конкуренции систем стихосложения не потому, что она чем-то была «свойственнее» русскому языку, не потому, что она лучше отвечала его естественному ритму, а наоборот, потому что она резче всего отличалась от естественного ритма языка и этим особенно подчеркивала эстетическую специфику стиха. Неверно думать, будто в языке наиболее органичны и жизнеспособны те формы, которые всего лучше укладываются в естественный ритм языка: для некоторых периодов истории стиха, в частности для периода его становления, характерно именно отталкивание от того естественного ритма языка, который лежит в основе прозы. Неверно и мнение, будто из победы силлаботоники следует, что остальные системы стихосложения не соответствовали «духу» русского языка. Даже о фонологически чуждом ему квантитативном стихе нельзя этого сказать с уверенностью: был же, например, усвоен квантитативный арабский аруд тюркской поэзией, не знавшей в языке долгот и краткостей, и сохранился же метрический гексаметр в средневековой латинской поэзии. Тем более нельзя сказать этого о чистой тонике и силлабике. Чисто-тонический говорной стих, оттесненный в низовую словесность, в лубок и раек, все-таки выжил, блеснул в XIX в. «Сказкой о попе и работнике его Балде» Пушкина и дождался возрождения в эпоху Маяковского. Чисто-силлабический стих, не имея за собой фольклорных традиций, жил еще в течение всего XVIII в. в рукописных песенниках, но потом вышел из обихода; он не дождался своего возрождения, но это не значит, что оно невозможно в будущем.

3. Все первые пробы освоения различных систем стихосложения в русском языке делались «на слух», без теоретического обоснования. Научный, исследовательский подход к стиху появляется лишь на третьей стадии становления литературного стиха: у Тредиаковского, Ломоносова, Кантемира. Поэтому интересно проследить осмысление этими реформаторами основоположного противопоставления стиха и прозы.

Исследователями неоднократно ставился вопрос: были ли новшества Тредиаковского 1735 г. — цезурная константа и хореический ритм в 13-сложнике и 11-сложнике — только «усовершенствованием» в рамках силлабического стихосложения или уже переходом к новому, силлабо-тоническому стихосложению? Чтобы ответить на этот вопрос, следует различать Тредиаковского-теоретика и Тредиаковского-практика. Пока Тредиаковский-филолог занимается объективным анализом русского стиха с помощью нововводимых им понятий, он остается в рамках силлабики; но как только Тредиаковский-критик начинает оценивать анализируемые им метрические явления как «хорошие» или «дур-

ные», а Тредиаковский-поэт — писать образцовые стихи, придерживаясь «хорошего» и избегая «дурного», он становится творцом силлаботоники.

Для Тредиаковского-филолога исходными являются два факта: во-первых, природные данные русского языка и, во-вторых, сложившаяся традиция русского стиха. Для объективного исследователя и то и другое одинаково незыблемо. К природе русского языка он апеллирует, утверждая, что сильные и слабые слоги в стихе («долгие» и «краткие», в тогдашней терминологии) различаются не протяженностью (как считал Смотрицкий), а ударностью или безударностью. К традиции русского стиха он апеллирует, утверждая, что нормальная длина стиха — 13 слогов, и нормальное в нем окончание — женское: «сие ясно будет совершенно к стихам нашим применившемуся» («Заключение»). Приведение в порядок русского стиха означало для Тредиаковского следующее: исходя из традиционных силлабических форм стиха, т. е. 13-сложника и 11-сложника с женским окончанием, учесть в них природные особенности русского языка, т. е. различие ударных и безударных слогов. Это он и сделал, введя в силлабический стих критерии константы и ритма («падения стоп»).

Обращение к понятию стопы еще не означало силлабо-тонической реформы. Оно лишь означало, что ради удобообозримости Тредиаковский предлагает (вслед за французскими теоретиками) мерить силлабический стих не слогами, а двусложиями («Определение 3»). Такое описание было применимо и к традиционному стиху: с его помощью можно было, например, кратко и точно охарактеризовать строки Симеона Полоцкого:

Темную нощь зеница / светла разсыпает,
Красным сиянием си / день в мир пробуждает,

определив 1-й стих: хорей, ямб, ямб, безударный гиперкаталектический слог, хорей, пиррихий, хорей; 2-й стих: хорей, ямб, пиррихий, ударный гиперкаталектический слог, спондей, пиррихий, хорей — и т. д.

Но здесь кончается объективный подход к стиху Тредиаковского-филолога и начинается оценочный, нормативный подход к стиху Тредиаковского-критика и поэта. К двум его исходным положениям — «стих должен соответствовать природе русского языка» и «стих должен соответствовать традиции русской поэзии» — добавляется третье, очень важное: «стих должен четко отличаться от прозы». Ибо проза тоже может быть разделена на 2-сложные отрезки и тоже даст последовательность беспорядочно перемешанных хореев, ямбов, пиррихиев и спондеев. Чтобы отличаться от такой прозы, стих должен внести единообразие в подбор стоп. Такое единообразие и будет ритмом стиха, его «падением», приближающим стих к пению. Именно «прозаичность» считает Тредиаковский недостатком традиционных силлабических сти-

хов. «Приличнее их назвать прозою, определенным числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею» («Вступление»). «Надлежит мерять стих героический стопами, а не слогами... понеже меряя слогами, весьма стих прозаичным, и не по охоте, учинится» («Правило 9»). Отсюда — окончательное определение ритма у Тредиаковского: оно уже содержит не только констатацию, но и оценку. «Падение» есть «гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца. Что чинится тем, когда первый слог всякия стопы долгий есть, а по крайней мере, нескольких в стихе стоп... что самое не делает стих прозаичным» («Определение 8»; повторено в «Правиле 9»). Отсюда же — ограничение реформы Тредиаковского 11-сложным и 13-сложным стихом: текст, расчлененный на более короткие стихи, самой частотой этого членения достаточно отчетливо отличался от прозы и потому не нуждался в дополнительном отличии — в ритме.

Такова была первая формулировка противоположности стиха и прозы в русской поэтике.

4. Ломоносов, в отличие от Тредиаковского, гораздо меньше подходил к стиху как теоретик и гораздо больше как практик. Он также был замечательный филолог, но его основные теоретические интересы лежали здесь не в области стиха, а в области стиля. Экземпляр «Нового и краткого способа» Тредиаковского, принадлежавший Ломоносову-студенту, весь испещрен пометками, но все они относятся к языку и стилю, а не к стиховедческим тезисам Тредиаковского. Лишь к утверждению Тредиаковского, что русскому стиху не свойственно чередование мужских и женских рифм, Ломоносов приписал: «Herculeum argumentum ex Arcadiae stabulo»; очевидно, это значило: авгиевы конюшни подобных предрассудков могут быть расчищены лишь геркулесовым трудом поэта-практика [Берков 1936, 54—63]. Эту роль Геркулеса он взял на себя.

Если сравнить исходные положения Ломоносова с исходными положениями Тредиаковского, то обнаруживаются очень характерные совпадения и очень характерные разногласия. Первое положение Тредиаковского — «стих должен соответствовать природе русского языка» — Ломоносов принимает безоговорочно; он даже делает более последовательными взгляды самого Тредиаковского, указывая, что «по свойству языка» некоторые односложные слова следует считать безударными, а не произвольно-ударными, как считал Тредиаковский. Зато второе положение Тредиаковского — «стих должен соответствовать традиции русской поэзии» — Ломоносов безоговорочно отвергает. Для него русская поэзия только рождается, традиций у нее нет и выработка их впереди. «Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтоб ничего неугодного не внести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать». Тредиаковский, помнивший и о

«древнем», песенном, и о «среднем», силлабическом русском стихосложении, никогда не сказал бы, что «наше стихотворство только лишь начинается»; но для Ломоносова «среднее» стихотворство было лишь «неосновательным оным употреблением», занесенным из Польши, а «древнее» — низкой материей, практически бесполезной для создания необходимой возвышенной поэзии (ср. его издевательскую приписку при словах Тредиаковского о «поэзии нашего простого народа»). Тредиаковский требовал от читателя «применяться» к старому, Ломоносов — «применяться» к новому; этот разрыв с традицией и позволил ему сделать решающий шаг в освоении силлаботоники русской поэзией.

Третье положение Тредиаковского — «стих должен четко отличаться от прозы» — Ломоносов принимает уже как нечто само собой разумеющееся. Вслед за Тредиаковским он возражает против вольной последовательности разных стоп, потому что это позволило бы «и всякую прозу стихом называть»; а упоминая, что чистые ямбы «трудновато сочинять», он явно усматривает в этом достоинство, потому что «трудность» стиха объясняется именно его отдаленностью от прозы. Однако в каком направлении должно осуществляться это противопоставление стиха и прозы, на этот вопрос Ломоносов отвечает иначе, чем Тредиаковский, и причина этой разницы — в его отношении к русской силлабической традиции. Для Тредиаковского главный признак стиха — постоянное число слогов и постоянное женское окончание, а дополнительный, менее строгий, — преобладание хореических стоп над пиррихиями и спондеями. Для Ломоносова главный признак стиха — постоянное единообразие господствующих стоп, не смешиваемых ни с пиррихиями, ни со спондеями, а дополнительный — счет слогов и род окончаний, которые могут разнообразиться и чередоваться. Тредиаковскому в силлаботонике дороже силлабический принцип, Ломоносову — тонический; и как Тредиаковский позволяет по признаку равносложности смешивать хореи с пиррихиями и спондеями, так Ломоносов позволяет по принципу тонического «восхождения» или «нисхождения» смешивать анапесты с ямбами и дактили с хореями.

5. Заступником силлабики выступил в ответ Тредиаковскому А. Кантемир в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744, напечатано посмертно). Стиль «Письма» очень не похож на стиль Тредиаковского и Ломоносова: он не ученый, а подчеркнуто дилетантский и в то же время деловитый. Кантемир не делает выводов из прошлого русской поэзии, как Тредиаковский, и не намечает перспектив будущего, как Ломоносов; он просто делится с читателем своим личным стихотворческим опытом, ни в коей мере не считая его ни для кого обязательным. (Неоднократно он указывает, например, что считает в таком-то роде стиха наилучшей женскую рифму, но «буде кому угодно» употребить мужскую, то это можно сделать так-

то и так-то.) Поэтому он не ссылается ни на какие исходные принципы — ни на природу языка, ни на традицию стихотворства: и то, и другое для него как бы подразумевается само собой. Обобщив свои выводы, он характерным образом заключает: «Буде кто спросит у меня всему тому причину, я иную показать не могу, разве что ухо мое те осторожности советует» (§ 63).

Интересно отношение Кантемира к третьему исходному принципу силлабо-тонической реформы — к противопоставлению стихов и прозы. Кантемир признает необходимость такого противопоставления, но главным образом — в лексике и стилистике. «Наш язык... изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои» (§ 5). В метрике, напротив, он не ищет отмежевания от прозы; специфически стиховая интонация, опирающаяся на метр, о которой мечтал Тредиаковский (ссылаясь на французскую практику), казалась Кантемиру монотонной. В частности, он писал: «Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору» (§ 22). Таким образом, позиция Кантемира определяется характером жанров, наиболее ему близких: если Ломоносову в оде требовалась максимальная противоположность прозе, то Кантемиру в сатире минимальная.

В соответствии с этими своими установками Кантемир предлагает смягченный вариант реформы силлабического стиха, подменяя в системе Тредиаковского константу (мужское окончание перед цезурой) — доминантой, а доминанту (хореический ритм) — тенденцией. Теория и еще более практика позднего Кантемира показывают, каким образом на основе русской силлабики могла сложиться русская силлаботоника, более гибкая и богатая ритмическими средствами, чем та, которую вводили Тредиаковский и Ломоносов, — силлаботоника «английской», а не «немецкой» степени строгости. Однако темпы развития русской культуры в это время были очень быстры, потребность в создании нового стиха, четко противопоставленного прозе, была очень сильна, и поэтому «критика справа», высказанная Кантемиром против Тредиаковского, не нашла отклика, а «критика слева», выдвинутая Ломоносовым, имела решающее значение для истории русского стиха.

6. О кантемировской системе стиха Тредиаковский отозвался в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) кратко и пренебрежительно, как о попытке реставрации чистой силлабики, особо отметив, что «по сей день ни один из наших стихотворцев не употребил ее в дело», — для филолога-Тредиаковского критерий опыта, критерий употребительности был решающим в суждении. К ломоносовской системе стиха такое отношение было невозможно. Еще в 1742 г.

Тредиаковский держался принципов «Нового и краткого способа» (в оде Елизавете Петровне); но в следующем году, готовя с Ломоносовым и Сумароковым известное совместное выступление «Три оды парафрастические псалма 143», Тредиаковский уже переходит от своих принципов к ломоносовским, а во вступительной заметке говорит о ямбе и хорее как о равно употребительных стопах, «которыми ныне составляются российские стихи». Так критерий опыта, критерий употребительности заставил Тредиаковского отказаться от прежнего своего самоограничения хореем. Со своей стороны, и Ломоносову пришлось отступить от своих первоначально заявленных принципов: он признал, что полноударный ямбический стих, объявленный им вначале единственно «правильным», слишком стеснителен для русского языка, и с 1745 г. все шире допускает пропуск ударений, «смешивая ямбы с пиррихиями». Как Тредиаковский отступил от чистоты силлабического принципа, так Ломоносов — от чистоты тонического принципа.

Итогом накопившегося после 1735 г. опыта стал «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный» Тредиаковского (1752) — новый трактат, выданный автором за переиздание старого. Своеобразными приложениями к «Способу» явились статьи Тредиаковского «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) — историко-литературное обоснование завершаемой стиховой реформы, очень характерное для Тредиаковского-филолога.

Самое важное в «Способе» 1752 г. — это «Вступление», содержащее подробно обоснованную декларацию противоположения стиха и прозы. Этим «Способ» подводит итог решению главной проблемы предыстории русского стиха: стих утверждается рядом с прозой как особая форма художественной речи, отличающаяся от прозы четко определенными фоническими ограничениями. «Речь есть двоякая: одна свободная или проза, ...а другая заключенная или стихи» (§ 1). «Все, что стихи имеют общего с прозою, то их не различает с сею» (§ 2). Поэтому ни равносложность строк, ни рифма не могут быть отличием стиха от прозы: ораторская проза также пользуется равенством периодов и созвучием окончаний. Стих отличается от прозы «токмо когда в речи целой многократно повторяется Тон, называемый «просодиею», «силою» и «ударением», по некоторым определенным расстояниям от самого себя отстоящий» (§ 9). «Тон с расстоянием своим от другого подобного тона называется Стопа» (§ 11). И далее следует классификация стоп, стихов и строф, превосходная по четкости и систематичности. Дополнительное уточнение противопоставления стиха и прозы сообщает статья «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»: это не то же, что противопоставление поэзии прозе, ибо поэзия может заключаться и в нестихотворном сочинении, а стихи могут трактовать и непоэтический предмет;

поэзия свойственна людской природе изначально и всем народам одинаково, стихи же изобретены позднее и у разных народов различны.

В таком виде «Способ» 1752 г. стал основополагающей книгой по теории русского стиха для многих поколений. Не только XVIII, но и XIX век во всем основном развивал взгляды на стих, сформулированные Тредиаковским; новшества в теорию русского стиха вносились только «на полях» силлаботоники — в том, что касалось народного стиха, имитаций античного стиха и пр. Соответственно и взгляды Тредиаковского на противоположность между стихом и прозой стали ощущаться как сама собой разумеющаяся тривиальность, и ощущались так едва ли не до того времени, как в XX в. русским стихотворцам пришлось столкнуться с явлением верлибра. Поэтому так полезно теперь оглянуться на историю становления этих взглядов — на ту эпоху, когда противоположение стиха и прозы было в русской словесности не банальностью, а свежим новшеством.

7. Тредиаковский и Ломоносов как типы реформаторов стиха не одиноки. Вспомним, как происходила смена «слогосчитающей» и «стопосчитающей» систем стихосложения в других культурах. (В данном случае неважно, что лежало в основе стопного строения — ударения или долготы; важно то, что в стихе прибавлялся новый уровень организации.) Здесь тоже можно различить два пути — эволюционный и революционный.

Пример эволюционного типа развития мы видим там, где культура была свободна от внешних влияний: это переход от общеиндоевропейской силлабики к античной или индийской силлабометрике, как его реконструировали А. Мейе и его продолжатели [Meillet 1923]. Общеиндоевропейский стих был стихом чисто-силлабическим, но с фиксированной метрической концовкой, служившей сигналом стихораздела: предпоследний слог в строке был или преимущественно долгим (женское окончание), или преимущественно кратким (мужское окончание), и в одном тексте эти два окончания обычно не смешивались. Чтобы эта концовка звучала отчетливее, предшествующий ей слог стал по контрасту предпочитаться противоположный: перед долгим — краткий, перед кратким — долгий. Так постепенно по стихотворной строке справа налево, от концовки к зачину стала распространяться волна чередования фиксированных долгот и краткостей: концовка тверже всего, зачин свободнее всего. Так сформировались основные силлабо-метрические размеры древнеиндийской и раннегреческой поэзии; разница между размерами была в том, на каких позициях сильные и слабые места чередовались через один слог, а на каких через два [подробнее — Гаспаров 1989].

Пример революционного типа развития мы видим там, где культуре приходилось оглядываться на соседние или на предшествующие образцы

стихосложения: это становление силлаботоники в XIV—XVII вв. в английской и немецкой поэзии. Здесь сталкивались две общекультурные и стиховые традиции: германская тоническая и романская силлабическая. В результате этого столкновения в предреформенном английском стихе держалась чуть силлабизированная тоника рыцарских романов, а в немецком — чуть тонизированная силлабика мейстерзингеров. Оба реформатора, Чосер и Опиц, в этом положении действовали одинаково. Во-первых, они твердой рукой выровняли существующие размеры, превратив их в правильный силлабо-тонический 4-ст. ямб. Во-вторых же, они ввели каждый в свою поэзию новый размер, которого не было в традиционном метрическом репертуаре и который стал ямбическим с самого начала: у Чосера это был 5-ст. ямб, у Опица 6-ст. ямб (оба размера были заимствованы из французской поэзии, но силлаботонизированы). Это введение нового стиха, свободного от ассоциаций со старыми формами и вложенными в них темами и потому открытого для нового содержания, было принципиально важно для обоих поэтов: этим они как бы отмежевывались от старой поэтики и объявляли о начале новой. Так и во Франции XVI в., когда поэты Возрождения во главе с Ронсаром отмежевывались от средневековья, то они, хоть и не отказались от силлабики, но ввели в нее новый (точнее, хорошо забытый) размер — 12-сложный александрийский стих.

Именно так, по существу, работали в русском стихе Тредиаковский и Ломоносов. Тредиаковский действовал, как безымянные доисторические индийские и греческие стихотворцы, развивавшие из менее строгих индоевропейских форм более строгие свои; а Ломоносов действовал, как Чосер, Ронсар и Опиц, которым важно было отмежеваться от прошлого и объявить о начале новой эпохи. А потом эта аналогия повторилась, когда в XIX в. силлабо-тонические революции (уже не только под немецким, а и под русским влиянием) покатились по чешской, польской, сербской, болгарской, румынской, латышской, литовской, эстонской поэзии. Почти всюду основных новаций было две: во-первых, освоение силлабо-тонического ритма в традиционных, унаследованных от народного стиха размерах; во-вторых, освоение новых, прежде всего ямбических, размеров. Второе из этих достижений ощущается не менее значительным, чем первое: оно как бы вводит поэзию в круг передовой новоевропейской культуры. Хорей представляется метром «народным», «национальным», а ямб — «литературным», «интернациональным», — точь-в-точь как в России после Ломоносова.

Два варианта реформы русского стихосложения, предложенные Тредиаковским и Ломоносовым, различаются не тем, что один-де был половинчатым, а другой нет или что один менее соответствовал так называемому духу русского языка, а другой более. Они различаются тем, что вариант Тредиаковского был более эволюционным (причем безошибочно продуманным), а вариант Ломоносова более революционным (причем авантюристически дерзким). В иных условиях опыт Ломоносова

был бы обречен на провал. Здесь ему помогло, в широком смысле, то, что русская культура в это время развивалась не только ускоренным, но даже, можно сказать, сверхускоренным темпом, а в узком смысле — то, что первыми читателями его стихов были петербургские немцы-академики, для которых силлабо-тонические 4-ст. и 6-ст. ямбы были родными звуками. Широкая же публика, как мы знаем (по исследованиям Т. Ливановой), когда ей приходилось делать выбор, голосовала против Ломоносова и за Тредиаковского: из трех «Псалмов парафрастических» 1743 г. (написанных уже силлаботоникой) в рукописные песенники попадал сплошь и рядом Тредиаковский и очень редко Ломоносов и Сумароков. Стих Ломоносова был искусством элитарным, и ему нужно было еще сто лет социально-лабораторных условий, чтобы стать тем явлением массовой культуры, каким он остается в наши дни.

Таким образом, и реформаторский тип Ломоносова, и реформаторский тип Тредиаковского не уникальны и возникают в истории мирового стиха не раз. Но чтобы эти два типа столкнулись на одном этапе и на одном материале, как произошло в России в 1730-х годах, — это, действительно, случай редкий и тем интересный.

P. S. *Ученый футурист И. Аксенов, переводчик елизаветинцев, писал в предисловии к своей сверхпародической трагедии «Коринфяне»: «Надо сознаться, что русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертерами Тредиаковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики того органического ритмования речи, какое мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское, польское, французское стихосложения» [Аксенов 1918, VII—VIII]. Полемичность понятна: Аксенов писал в ту пору, когда потребность в более четком стихе сменилась в русской поэзии потребностью в более гибком стихе и модернисты стали искать выхода из закостенелой силлаботоники. Французское, польское, английское, даже немецкое стихосложение вызывали зависть, потому что в них было больше простора для «органических» сдвигов ударения, если не в середине, то в начале стиха. Видимо, идеальным путем развития русского стиха Аксенову казался Кантемир. Однако сам Аксенов и его современники, разрушая силлаботонику, не пытались вернуться к силлабике — они предпочитали экспериментировать с чистой тоникой. И наоборот, английские авангардисты XX в. — У. Оден, М. Мур, Д. Томас — утомившись от бесформенного верлибра, искали новой строгости не в возврате к силлаботонике, а в опытах с чистой силлабикой, никогда раньше в английском стихе не практиковавшейся. Насколько универсально это правило отступления по новым путям, сказать пока трудно.*

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ СТИХ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИМИТАЦИИ

1. Тактовик. Одним из наиболее заметных результатов широкого применения подсчетов в стиховедении за последние десятилетия было уточнение широкоупотребительного, но недостаточно определенного понятия «чисто-тонический стих» (см. [Гаспаров 1974] и приводимую там библиографию). Обычно об этом типе стиха говорилось, что в нем учитывается только число ударений в строке, число же безударных слогов в интервалах между этими ударениями безразлично. Схема этого стиха была такая: $x\acute{-}x\acute{-}x\acute{-}$..., где x означал произвольное число безударных слогов [Жирмунский 1975, 63]. Теперь же, благодаря обследованию очень большого количества конкретного материала, стало возможным выделить внутри чисто-тонического стиха по крайней мере три размера: дольник, *тактовик* и акцентный стих. Эти термины были в ходу и раньше, но тоже без точного определения их содержания. Теперь эта определенность появилась. Дольником мы называем стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне двух вариантов (x = 1—2 слога); *тактовиком* мы называем стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне трех вариантов (x = 1—2—3 слога); акцентным стихом мы называем стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне большем чем три варианта. Это как бы три последовательные ступени ослабления метрической строгости стиха. Не исключена возможность, что при дальнейшем обследовании акцентного стиха это понятие подвергнется дальнейшей дифференциации.

Наиболее сложным для выделения оказался размер, названный нами тактовиком, — отчасти потому, что он был относительно менее употребителен в XX в., чем другие, отчасти же потому, что характеристика этого размера была сильно запутана его первооткрывателем А. П. Квятковским, толковавшим его не с метрической, а с декламационной точки зрения [Квятковский 1929, 1960, 1966]. Тем не менее дать описание тактовика на материале поэзии XX в. — от Бальмонта до Р. Рождественского — оказалось вполне возможным. В кратком виде оно таково (подробнее см. [Гаспаров 1974, гл. 7]).

Тактовик — это стих, в котором объем междуиктовых интервалов колеблется, как правило, от 1 до 3 слогов. Пропуск ударений на иктах (на сильных местах) крайне редок — разве что на первом икте в стихе без анакрусы. Зато сверхсхемные ударения довольно часты: при этом, когда они соприкасаются со схемными, они естественно стремятся атонироваться, когда же они не соприкасаются со схемными (т. е. в том случае, если они стоят на среднем слоге трехсложного междуиктового

интервала), то они звучат нисколько не слабее схемных. На схеме строение тактовика изображается так:

$$(\cup\cup)-\left\{\begin{matrix}\cup\\ \cup\cup\\ \cup\underline{\cup}\cup\end{matrix}\right\}-\left\{\begin{matrix}\cup\\ \cup\cup\\ \cup\underline{\cup}\cup\end{matrix}\right\}\ldots\acute{-}(\cup\cup)$$

Соответственно в тактовике возможны 4 варианта междуиктового интервала: односложный — 1, двусложный — 2, трехсложный без сверхсхемного ударения — 3, со сверхсхемным ударением — **3** (полужирное).

Нельзя не признать, что термин «тактовик», придуманный А. П. Квятковским и Д. Пинесом [Квятковский 1929], весьма неудачен: он слишком навязчиво ассоциируется с представлением о музыкальном такте, об изохронности произнесения и т. д. Все же мы не хотели вводом нового термина еще больше запутывать и без того сбивчивую терминологию русского стиховедения; кроме того, все другие возможные наименования — «ударник», «неурегулированный дольник» и пр. — также не свободны от посторонних ассоциаций. Поэтому единственное, что требуется от употребляющих термин «тактовик», — это не поддаваться соблазну этимологизации и стараться воспринимать новый термин таким же этимологически бессмысленным, как, например, термин «ямб».

Вот несколько примеров звучания тактовика. В схемах точка обозначает икт, цифры между двумя точками обозначают междуиктовые интервалы (в двухиктном тактовике — один, в трехиктном — два, в четырехиктном — три), цифра перед точками — анакрусу (если анакруса несет сверхсхемное ударение, цифра печатается курсивом), цифра после последней точки — клаузулу. В скобки взяты схемы строк, выпадающих из ритма тактовика. Авторская разбивка стиха на «ступеньки» опускается.

Двухиктный тактовик:

С ней бы плыть на лодке	.**3**.1	Задаю вопросы	2.1.1
Долго. Медленно.	.1.2	С видом мудрым:	.1.1
Взять ее за локоть	.**3**.1	«Сколько сэкономлено?»	.3.2
Нежно. Намеренно.	.2.2	«Когда установлено?»	1.2.2
Побродить просто...	(2.0.1)	Цифры. Цифры	.1.1
А я вот ей муторно	1.2.2	Прыгают, как в цирке	.3.1

(Р. Рождественский, «Весенняя Валя»)

Трехиктный тактовик:

Я был весь в пестрых лоскутьях, 1.1.2.1
Белый, красный, в безобразной маске. 2.3.1.1
Хохотал и кривлялся на распутьях, 2.2.3.1
И рассказывал шуточные сказки. 2.2.3.1

Развертывал длинные сказанья 1.2.3.1
Бессвязно, и долго, и звонко — 1.2.2.1
О стариках, и о странах без названья, 3.2.3.1
И о девушке с глазами ребенка. 2.3.2.1

Кто-то долго, бессмысленно смеялся, 2.2.3.1
И кому-то становилось больно. 2.3.1.1
И когда я внезапно сбивался, 2.2.2.1
Из толпы кричали: «Довольно!». 2.1.2.1

(А. Блок, «Я был весь в пестрых лоскутьях...»)

Я лирические вздохи забыл. 2.3.2.
Прозаичные слова идут на ум. 2.3.**3**.
А вокруг — Сибирь. Сплошная Сибирь. 2.**3**.2.
Городок Академии наук. 2.2.3.
Юный физик (видно очень педант) 2.**3**.2.
объясняет мне, где дом, где река. 2.**3**.2.
Он спокоен. Он зело бородат, 2.**3**.2.
только шея тонковата слегка. 2.3.2.
Он величественно к плазме перешел, 2.3.3.
и слова его округло скользят. 2.**3**.2.
Для него я наивен, как детсад, 2.2.3.
и поэтому немного смешон... 2.3.2.

(Р. Рождественский, «Я лирические вздохи забыл...»)

Четырехиктный тактовик:

Привет тебе, пламя творческое мира, 1.2.1.3.1
Вечного знанья пылающий язык, .2.2.3.
Чистый зачаток, исход обильный пира, .2.2.**3**.1
Призрак смертельный к ногам твоим поник. .2.2.**3**.
Ты вещество неподвижное волнуешь, .2.2.3.1
Велишь соединяться ему и шить, 1.3.2.1
Ты глину ваяешь, и в обликах ликуешь, 1.2.2.3.1
В тысячах существ свою проводишь нить. .3.1.**3**.
Создания свои разрушаешь напрасно, 1.3.2.2.1
Смерть превозмогает над жизнью порой, .3.2.2.

И вновь из обломков встаешь ты ежечасно 1.2.2.3.1
В новых созиданьях торжествующей игрой... .3.3.3.

(К. Бальмонт, «Гимн Бессмертию», из Эспронседы)

Скачки на экране! Скачки! Скачки! .3.1.1.1
В клубе Улан-Батора народу полно... .3.3.2.
Пожалуйста, не ждите восточной сказки, 1.3.2.1.1
Я расскажу о том, что было в кино. .2.**3**.2.
А в кино было вот что: летели по экрану 2.2.2.3.1
кони, распластанные в серой пыли. .2.3.2.
И было непонятно, и было очень странно, 1.3.2.**3**.1
что они должны еще касаться земли! 2.1.**3**.2.
Наверное, сейчас они копытами бабахнут! 1.3.**3**.3.1
И растают в небе на несколько дней... 2.1.2.2.
Сзади старичок причмокивает губами (.3.1.4.1.)
и стонет в истоме, глядя на коней... 1.2.1.3.

(Р. Рождественский, «Кино в Улан-Баторе»)

Мы нарочно старались привести примеры, во-первых, тематически разнородные и, во-вторых, ритмически разновидные: непосредственно на слух чувствуется, что трехиктный стих Рождественского из-за более единообразного подбора ритмических форм звучит более строго, чем трехиктный стих Блока, а четырехиктный стих Рождественского, наоборот, менее строго, чем четырехиктный стих Бальмонта. Но это все — индивидуальные различия внутри общего размера; они не более и не менее существенны, чем, скажем, различия между ритмом стихов Ломоносова и ритмом стихов Пушкина внутри одного и того же четырехстопного ямба.

Сразу обратим внимание на важную особенность нашего размера. Благодаря многообразию сочетающихся в нем междуиктовых интервалов некоторые ритмические формы тактовика оказываются совпадающими по звучанию с другими размерами, Сочетание одних только двусложных интервалов дает ритм анапеста (амфибрахия, дактиля):

... И когда я внезапно сбивался... 2.2.2.1

... Бессвязно, и долго, и звонко... 1.2.2.1

сочетания трехсложных и односложных интервалов дают ритм хорея — пятистопного:

... Белый, красный, в безобразной маске... 2.3.1.1

... И кому-то становилось больно... 2.3.1.1

или шестистопного:

... Прозаичные слова идут на ум... 2.3.3.

... Он величественно к плазме перешел... 2.3.3.

сочетания двусложных и односложных интервалов дают ритм дольника:

... Я был весь в пестрых лоскутьях... 1.1.2.1

... Из толпы кричали: «Довольно!»... 2.1.2.1

и только сочетания двусложных и трехсложных интервалов дают ритм, нигде, кроме тактовика, не встречающийся:

... Хохотал и кривлялся на распутьях... 2.2.3.1

... Развертывал длинные сказанья... 1.2.3.1

Эта ритмическая разноликость тактовика имела, как мы увидим, важные последствия для истории его усвоения в литературе.

Все предшествующие примеры и весь вообще материал, из которого было выведено представленное выше понятие о тактовике, заимствовались из произведений поэтов XX в. Но первооткрыватель тактовика А. П. Квятковский настойчиво утверждал, что размер этот не является изобретением новейших поэтов, а содержится в исконной русской метрике народного стиха. Примеры, им приводимые, не могли быть ни для кого убедительны: они представляли собой не метрическую, а декламационную, произносительную интерпретацию образцов народного стиха — в полном соответствии с его сбивчивым понятием о тактовике не то как о стихотворном размере, не то как о декламаторской «читке». Но теперь, когда понятие «тактовик» удалось наполнить конкретным метрическим содержанием, становится возможным проверить его применимость и к народному стиху.

Это подводит нас к вопросу о метрике народного стиха, одному из сложнейших вопросов русского стиховедения.

2. Проблема народного стиха. К счастью, здесь нет необходимости подробно пересказывать всю историю противоречивых взглядов русских стиховедов на народное стихосложение. Это уже сделано во вступительном разделе широко известной книги М. П. Штокмара [Штокмар 1952, ср. Тарановский 1956]. Книга эта, как известно, представляет собой лишь первую часть задуманного автором широкого исследования — критику существующих теорий и выявление исходных данных для новой теории. Вторая, «позитивная» часть осталась ненаписанной; о направлении ее разработки можно судить по статье, опубликованной автором в 1941 г. [Штокмар 1941а]. Поэтому ограничимся лишь крат-

ким напоминанием об основных теориях русского народного стиха, подробно разобранных в книге М. П. Штокмара.

Таких теорий можно насчитать три: «стопную», «чисто-тоническую» и «музыкальную».

С т о п н а я теория рассматривает народный стих как силлабо-тонический: мерой стиха являются повторяющиеся стопы, по большей части хореические; когда же разложить стих на одинаковые стопы оказывается невозможным, то вводится понятие комбинации различных стоп и говорится о стихе «хорео-дактилическом», «анапесто-ямбическом» и т. п. Основоположником этого взгляда был изобретатель русских стоп Тредиаковский; взгляд этот держался в XVIII—начале XIX в., но затем постепенно стал терять популярность. Последними его деятельными приверженцами были Гильфердинг и Голохвастов.

Ч и с т о - т о н и ч е с к а я теория обычно рассматривает народный стих как равноударный: мерой стиха является постоянное количество ударений, количество же безударных слогов между ними метрически безразлично. Стих определяется как «трехударный», «четырехударный» и т. п., а когда реальное число ударений в нем отступает от нормы, то делаются оговорки, что учету подлежат лишь «сильные» ударения. Основоположником этого взгляда был Востоков; в течение XIX в. взгляд этот постепенно получал все большее и большее распространение, вытесняя «стопную» теорию. Среди приверженцев этого взгляда были некоторые расхождения в понимании «сильных ударений» (фонетически сильные, синтаксически сильные или семантически сильные?), но для нас это сейчас неважно.

М у з ы к а л ь н а я теория рассматривает русский стих как равнодолготный: мерой стиха является напев, под который подводятся все слоги текста, отдельно же от напева стих не существует. Наиболее влиятельным сторонником этого взгляда был Корш, провозгласивший, что все многообразие ритмов народного стиха может быть сведено к 4 тактам по 4/4; по существу, то же самое повторял и Квятковский в своих интерпретациях народного стиха как «четырехкратного четырехдольника». На свою беду, эта теория очень мало считалась с фактами реальных (зафиксированных) напевов, а то и реальных текстов, быстро выродившись в спекулятивные реконструкции «подлинного звучания» того или иного стиха. Поэтому, хотя апелляции к «напеву» быстро стали общим местом в дискуссиях о народном стихе, они, как правило, давали не объяснение, а только видимость объяснения проблемы.

Развернутая критика «музыкальной» теории — одно из наиболее ярких мест в книге М. П. Штокмара. После такой критики «музыкальная» теория окончательно перестает притязать на роль ключа к народному стиху. Остаются две соперничающие теории — стопная и тоническая. Собственные взгляды М. П. Штокмара, при всей осторожности, с какой он их высказывал, явно склоняются на сторону тонической тео-

рии. Это видно из того, что в своей статье о народном стихосложении [Штокмар 1941а] он кладет в основу изложения теорию Востокова; это видно и из того, что намеченный в заключении «Исследований» опыт реконструкции древнерусской системы стиха на основе пяти- и четырехсложных словесных единиц, обросших проклитиками и энклитиками, также напоминает востоковские построения из многосложных «просодических периодов». Книгу М. П. Штокмара можно считать последним словом тонической теории русского народного стиха.

Однако почти одновременно с работами М. И. Штокмара появились и другие исследования, в которых сказала свое последнее слово стопная теория русского народного стиха. К сожалению, в поле зрения М. П. Штокмара они не попали и до сих пор пользуются среди русских стиховедов меньшей известностью, чем того заслуживают. Это работы Н. Трубецкого и Р. Якобсона [Трубецкой 1937; Trubetzkoy 1937; Jakobson 1929, 1933, 1952], основные выводы которых мы приведем в самом кратком изложении.

Древнейший общеславянский эпический стих был (как это предполагал еще Срезневский) силлабический, десятисложный, с цезурой после 4-го слога и устойчивым сочетанием долгот и краткостей в конце стиха. В наиболее чистом виде он сохранился в сербском десетераце, но аналогии ему имеются в поэзии всех славянских народов. На почве русского языка этот десятисложный стих приобретает хореический ритм (становится пятистопным хореем), а квантитативная концовка заменяется дактилическим окончанием. Пятистопный хорей с дактилическим окончанием — исходная форма русского былинного стиха:

Как во сто́льном го́роде во Ки́еве,
А у сла́вна кня́зя Володи́мера...

Но эта форма стиха неустойчива: предцезурное полустишие («Как во стольном...», «А у славна...») в нем короче послецезурного, стих асимметричен и неуравновешен. Для установления равновесия первое полустишие стремится расшириться, раздвинуться. Если оно раздвигается на 1 слог, мы получаем ритм, уже отклоняющийся от хорея:

Как во сто́льном во го́роде во Ки́еве,
А у ла́скова кня́зя Володи́мера...

Если же оно раздвигается на 2 слога, мы вновь получаем хорей, но на этот раз уже шестистопный, с четким членением на три однородных двустопия; эта трехчленность восстанавливает симметрию и уравновешенность стиха:

Как во сто́льном было го́роде во Ки́еве,
А у ла́скова у кня́зя Володи́мера...

Таковы три основные ритмические формы русского былинного стиха. От них возможны и дальнейшие отступления (например, отпадение начального слога, превращающее стих из хорея в ямб, или избыточное наращение слогов внутри стиха), но они уже второстепенны. Наиболее употребительным, по наблюдениям Трубецкого, следует считать ритм второго типа — промежуточный между пятистопным и шестистопным хореем.

Разумеется, изложенная теория может быть названа «стопной» лишь с оговорками. Из трех выделенных типов ритма на однородные хореические стопы разделяются лишь два; средний приходится уже квалифицировать как «хорео-дактилический». Но это вполне в духе традиционной стопной теории: непосредственный предшественник Трубецкого и Якобсона Гильфердинг тоже различал, как мы увидим, среди былинных размеров «чистый хорей с дактилическим окончанием» (причем решительное преобладание принадлежит стиху пяти- и шестистопному) и размер, в котором «хореические стопы перемешаны с дактилическими». Главная разница между стопной и тонической теориями — в ответе на вопрос: существенно или несущественно в народном стихе количество безударных слогов между ударными? Стопная теория утверждает, что оно существенно (иначе нельзя было бы говорить ни о стопах, ни о комбинациях стоп), тоническая — что оно несущественно. В ответе на этот основной вопрос Трубецкой и Якобсон решительно присоединяются к первому взгляду.

Статистической проверки теория Трубецкого — Якобсона не проходила. Если попытаться предпринять таковую, то легко убедиться, что исчерпывающей картины состава народного стиха она далеко еще не дает. В былине Рябинина «Дунай» (Гильфердинг, № 81) три ритмических типа Трубецкого обнимают только 60% всех стихов, в былине Романова «Сорок калик» (№ 96) — 47%, а в былине Рябинина «Вольга» (№ 73) — даже 34%; аналогичные показатели дают, как мы увидим, и другие былины. Однако направление для поиска обобщающей формулы указано Трубецким и Якобсоном правильно.

Обратим внимание на второй (са́мый частый) тип, по Трубецкому, промежуточный между пятистопным и шестистопным хореем: «Как во стольном во городе во Киеве...». Здесь первый междуударный интервал — 2 слога, второй — 3 слога. Ни в одном из традиционных размеров эти интервалы сочетаться не могут. Единственный размер, в котором, как мы видели, это сочетание возможно, — это тактовик. Пятистопный и шестистопный хорей тоже являются частными ритмами тактовика. Спрашивается: нельзя ли определить как тактовик былинный стих в целом?

В таком случае мы должны ожидать, что в былинном стихе наряду с предусмотренными Трубецким сочетаниями междуиктовых интервалов 1—3, 3—1 (пятистопный хорей), 2—3 (собственно тактовик), 3—3 (шес-

тистопный хорей) могут возникать и такие сочетания интервалов, как 1—1, 1—2, 2—1, 2—2, 3—2. Попробуем представить себе их звучание.

Интервалы 1—1. Стих звучит четырехстопным хореем:

Как во го́роде́ во Ки́еве,
Да у кня́зя Во́лоди́мера...

Интервалы 2—2. Стих звучит анапестом:

Как во го́роде бы́ло во Ки́еве,
Да у ла́скова кня́зь Володи́мера...

Интервалы 1—2. Стих звучит дольником:

Как во сто́льном го́роде Ки́еве,
Да у кня́зя све́т Володи́мера...

Интервалы 2—1. Стих звучит дольником:

Как во го́роде бы́ло Ки́еве
Да у ла́скова кня́зь Влади́мира...

(При пропуске среднего ударения два последних случая сливаются в один — с интервалом 4):

Как во го́роде да во Ки́еве
Да у ла́скова у Влади́мира...

Интервалы 3—2. Стих звучит чистым тактовиком:

Как во го́роде ли бы́ло во Ки́еве,
Да у ла́скова у кня́зь Володи́мера...

Непосредственно на слух чувствуется, что все приводимые примеры могут вполне органично звучать в контексте былинного стиха — не менее органично, чем три ритмические вариации, облюбованные Трубецким. Если дополнить три вариации Трубецкого шестью нашими и повторить статистическую проверку, то результаты получатся уже существенно иные. В былине «Дунай» под нашу схему подойдет 94,5% всех строк, в «Сорока каликах!» — 83, в «Вольге» — 88,5%. Иными словами, мы уже можем говорить что наша тактовиковая схема более или менее адекватно соответствует подлинному составу народного эпического стиха. Требовать большего и ожидать стопроцентного охвата материала формулой мы не можем: весь опыт исследования чисто-тонического стиха показывает, что чем шире диапазон дозволенного колебания междуударных интервалов в том или ином виде стиха, тем расплывчатее граница между этим видом стиха и смежными, тем больше примесь «прочих форм» к стандартным формам: в силлабо-тоническом

размере одна строчка с неправильным интервалом может разрушить все стихотворение, в дольнике такая строчка заденет слух, но не удивит, в тактовике таких строчек может набраться уже немало, а в акцентном стихе мы совсем перестаем отличать «дозволенные» строчки от «недозволенных» Подробнее о ритме этих внесхемных «аномальных» строк будет речь далее.

Соотношение между рассмотренными нами ритмическими вариациями народного трехиктного тактовика поясняется схемой:

Таблица 1

I интервал	II интервал		
	1 слог —∪—	2 слога —∪∪—	3 слога —∪∪∪—
1 слог —∪—	4-ст. хорей	Дольник	5-ст. хорей
2 слога —∪∪—	Дольник	3-ст. анапест	Тактовик
3 слога —∪∪∪—	5-ст. хорей	Тактовик	6-ст. хорей

Здесь по вертикали и по горизонтали отложены слоговые объемы междуиктовых интервалов (между I и II и между II и III иктами), а на скрещении этих строк и столбцов помечено, какому размеру созвучна данная ритмическая вариация (четырех-, пяти-, шестистопный хорей, трехстопный анапест, дольник, чистые тактовиковые формы; анакруса везде предполагается двусложная, наиболее частая в народном стихе). По этой таблице легко представить, как с расшатыванием размера увеличивается число доступных для него ритмических вариаций. Силлабо-тонический анапест, допускающий лишь один вид междуиктового интервала, двусложный, покрывает в этой таблице лишь одну клетку; дольник, допускающий, два вида интервалов, покрывает четыре клетки (правда, одна из этих вариаций, созвучная четырехстопному хорею — «Зажигал последний свет» — малоупотребительна): тактовик с его тремя видами интервалов распространяется на все девять клеток [ср. Бобров 1964а, 131—132].

Задача нашего дальнейшего исследования будет состоять в том, чтобы установить распределение тех или иных вариаций тактовика в различных образцах народного стиха.

Исчерпать все обилие материала, которое предоставляют для исследователя существующие издания памятников народной словесности, разумеется, немыслимо. Поэтому мы сознательно ограничили свою тему подступами к литературным имитациям народного стиха, т. е. теми изданиями, которые могли оказывать влияние на практику первых по-

этов, вводивших народный стих в литературу: песенником Чулкова, былинами Кирши Данилова, Рыбникова и Гильфердинга, духовными стихами первых записей Киреевского. Позднейшие издания (например, сборники былин Маркова, Григорьева, Соколовых и т. д.) при всей их академической ценности оставались фактом научной, а не литературной жизни и поэтому были оставлены в стороне.

Это же ограничение темы отводит и другое возможное сомнение: в правомерности разговора о народном стихе по одним печатным текстам, без обращения к реальному звучанию былин и песен, их напеву и пр. Бесспорно, фактом устной народной словесности былина является прежде всего в ее конкретном однократном исполнении и восприятии. Но фактом литературы былина становится только будучи зафиксирована в писаном и (обычно) напечатанном тексте. Литератор XIX в., как правило, знакомился с произведениями народной словесности не на слух, а по книге. Пример Пушкина достаточно показателен. Его первые опыты народного стиха (1821) — разрозненные строчки «Гостомыслову могилу грозную вижу...», «Легконогие олени по лесу рыщут...» и т. д. — никакого сходства с подлинным народным метром не имеют. Причина в том, что Пушкин имитировал ритм конкретной песенной строчки («Уж как пал туман седой на сине море»), но не в живом ее звучании «...на синё-море», а в фиктивном книжном — «...на си́нее мо́ре». Более того, немало лет спустя, уже имея опыт слушателя и собирателя народных песен, Пушкин все же для собственных своих сочинений в народном духе берет за образец не их размер, а книжный стих, разработанный Востоковым. Все это дает право и нам сосредоточиться на изучении печатных текстов народного стиха, отложив до будущих времен рассмотрение тех его особенностей, которые в печатные тексты не вошли.

Первую попытку статистического подхода к изучению народного стиха сделал в своих поздних статьях С. П. Бобров [Бобров 1964, 1964а, 1967]. Настоящая работа является второй такой попыткой: по сравнению с первой она стремится не столько к расширению, сколько к более детальной дифференциации материала. Это лишь дальний подступ к тому необозримому богатству, которое открывает для исследователя народный стих.

В нижеследующем обзоре естественно рассмотреть с наибольшей подробностью трехиктный стих (главным образом — былинный), как самый распространенный: о двухиктном и четырехиктном стихе за недостатком места придется говорить более бегло.

3. Трехиктный народный стих: его типология. Этот размер употребителен в двух видах: с дактилическим окончанием и с женским окончанием.

1) В качестве материала по трехиктному стиху с дактилическим окончанием были взяты следующие тексты.

Былины — главным образом из сборника Гильфердинга («Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом». СПб., 1873) от всех сколько-нибудь широко представленных сказителей.

Записи с голоса: П. Калинин — № 2 «Садко, Вольга и Микула», № 3 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 8 «Смерть Чурилы», № 9 «Дюк»; Н. Прохоров — № 45 «Вольга и Микула», № 46 «Илья и сын», № 47 «Илья в ссоре с Владимиром», № 48 «Илья Муромец и Идолище»; А. Сорокин — № 69 «Илья Муромец и Калин-царь», № 70 «Садко», № 71 «Наезд литовцев», № 72 «Сорок калик»; Т. Рябинин — № 73 «Вольга и Микула», № 74 «Илья и Соловей-Разбойник», № 79 «Добрыня и змей», № 81 «Дунай», № 84 «Хотен Блудович», № 87 «Королевичи из Крякова»; В. Щеголенок — № 120 «Первые подвиги Ильи Муромца», № 121 «Илья Муромец и Калин-царь», № 125 «Дунай», № 129 «Грозный царь Иван Васильевич»; А. Чуков — № 148 «Добрыня и змей», № 149 «Добрыня и Алеша Попович», № 150 «Михайло Потык», № 151 «Ставер»; И. Касьянов — № 156 «Вольга», № 157 «Добрыня и змей», № 158 «Михайло Потык», № 159 «Дюк»; Ф. Никитин — № 170 «Илья Муромец и Калин-царь», № 171 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 173 «Сорок калик», № 175 «Грозный царь Иван Васильевич»; И. Захаров — № 196 «Илья Муромец и Идолище», № 198 «Добрыня и Алеша», № 199 «Соловей Будимирович», № 201 «Грозный царь Иван Васильевич»; И. Сивцев-Поромский — № 219 «Илья Муромец и сын его», № 222 «Добрыня и Алеша», № 223 «Молодость Чурилы», № 225 «Дюк».

Записи с «пословесной» диктовки: К. Романов — № 91 «Вольга», № 92 «Илья Муромец и Калин-царь», № 94 «Дунай», № 196 «Сорок калик»; Д. Сурикова — № 138 «Илья Муромец и Калин-царь», № 139 «Дунай», № 140 «Ставер», № 141 «Василий Буслаевич».

Для сравнения пять былин от тех же сказителей были взяты в пословесной записи Рыбникова («Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», изд. 2, т. 1—2. М., 1909—1910): Т. Рябинин — № 3 «Вольга и Микула», № 4 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 9 «Дунай»; К. Романов — № 43 «Потык и сорок калик»; И. Сивцев-Поромский — № 179 «Чурила».

Наконец, десять былин были взяты из сборника Кирши Данилова («Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». М.—Л., 1958): № 1 «Про Соловья Будимировича», № 3 «Дюк Степанович», № 6 «Волх Всеславьевич», № 11 «О женитьбе князя Владимира», № 15 «Про Ставра-боярина», № 18 «Чурила Пленкович», № 23 «Потук Михайло Иванович», № 24 «Сорок калик», № 47 «Садков корабль стал на море», № 49 «Первая поездка Ильи Муромца».

Песни — по 15 первых песен соответствующего размера из трех первых книг песенника М. Чулкова («Сочинения М. Д. Чулкова», т. 1. СПб., 1913): кн. I — № 122, 124, 131, 132, 134—136, 139—144, 146, 147; кн. II — № 121, 125, 128—130, 132—136, 138, 142—144, 149; кн. III — № 52, 57, 58, 63, 64, 68, 75, 76, 80, 81, 93, 95, 98, 102, 149.

Духовные стихи — по изданию П. Бессонова («Калеки перехожие», т. 1—2. М., 1861—1864): «Голубиная книга» (№ 84) и «О Егории Победоносце» (№ 103); и то и другое — из самых ранних записей П. Киреевского, перечень которых он приводил в письме к Языкову от 10 января 1833.

В качестве материала по трехиктному стиху с женским окончанием были взяты следующие тексты.

Крупные исторические песни — «Взятие Казанского царства» (Кирша Данилов, № 30); о Борисе Шереметеве (Чулков, кн. I, № 123).

Лирические и мелкие исторические песни — 25 песен из первых трех книг Чулкова: кн. I — № 138, 145, 168, 172, 174, 190; кн. II — № 122, 124, 140, 145, 148, 153, 162, 174, 177, 188, 192; кн. III — № 60, 79, 89, 94, 101, 107, 125, 174.

Особняком стоящая песня «Птицы» (2 варианта: Гильфердинг, № 62, от Фепонова, и Чулков, кн. I, № 199).

Духовные стихи — «Об Алексее, божьем человеке» (Бессонов, № 29), «О царевиче Осафе» (№ 50), «О рождестве Христовом (и жене милосердной)» (№ 325).

Все тексты берутся в том виде, в каком они были напечатаны, без каких-либо попыток реконструкции испорченных кусков, хотя местами такая реконструкция, казалось бы, сама напрашивается. Так, к записи Рыбникова (№ 4, ст. 83) —

Едет наш батюшка раздольицем чистым полем, —

еще Бессонов делал примечание: «...стих, конечно, таков:

Едет наш батюшка раздольицем,
Раздольицем — чистым полем»;

тем не менее мы себе таких конъектур не позволяли — слишком грозен был пример Корша, который за то и предпочитал сборник Кирши записям Рыбникова и Гильфердинга, что он давал гораздо больше поводов для «реконструкций подлинного текста», разумеется, в соответствии с априорными представлениями исследователя о народном стихе.

Только в двух случаях мы допускали отклонения от печатного слова, и то лишь для текстов Кирши и Чулкова, то есть наиболее давних и небрежных. Во-первых, мы дозволяли себе читать полные окончания прилагательных как краткие — там, где полное чтение нарушало размер и скорее всего было внесено в текст опечаткой или опиской «по привычке»:

...Поехала твоя матушка в чисто(е) поле (*Чулков, II, № 128*)

...За столом сидит шведска(я) королева,
Перед ней стояли шведски(е) генералы (*Чулков, II, № 137*)

...Как убил он брата милова,
Сво(е)во шурина любимова *(Чулков, I, № 139)*

Во-вторых, там, где разбиение текста на стихи принадлежит не первописчику, а позднейшим издателям (сборник Кирши, в дальнейшем — «Повесть о Горе-Злочастии»), мы позволили себе в редких случаях отступать от него. Так, строки Кирши, № 1, ст. 222—223, напечатанные почему-то в издании как проза, рассматривались как три стиха:

Втапоры в Киев флот пришел богатова гостя,
Молода Соловья сына Будимировича,
Ко городу ко Киеву.

Поэтому в некоторых случаях число стихов в нашем разборе расходится с числом стихов в издании.

2) В нижеследующем разборе (табл. 2) мы ограничимся — для первого подступа — только учетом вариаций серединной части строки, между первым и последним иктами. Учет вариаций клаузулы — например, примесь гипердактилических и женских окончаний к господствующим дактилическим, наличие сверхсхемных ударений на клаузуле и пр. — оставлялся пока без внимания. Учет вариаций анакрусы (нулевой, односложной, двусложной) производился для строк, созвучных с силлабо-тоническими размерами (здесь это было важно для судьбы позднейших силлабо-тонических имитаций народного тактовика), и не производился для строк, созвучных с дольником, и для чисто тактовиковых форм.

Мы разделили все возможные в трехиктном тактовике ритмические формы на 4 группы: 1) созвучные с хореями (и ямбами); 2) созвучные с анапестами (амфибрахиями, дактилями); 3) созвучные с дольниками; 4) специфические для тактовика. В дальнейшем для краткости мы будем условно (только условно!) называть эти группы «хореями», «анапестами», «дольниками» и «собственно тактовиками».

В первую группу вошли ритмические формы с одними лишь нечетными междуиктовыми интервалами (1, 3, 3), вне контекста звучащие как четырехстопный хорей (с усечением двусложной анакрусы до 1 слога — как трехстопный ямб), как пятистопный хорей (с усечением анакрусы — как четырехстопный ямб), как шестистопный хорей (с усечением анакрусы — как пятистопный ямб, с удлинением анакрусы — как шестистопный ямб). Более короткие и более длинные строки хорея и ямба в схему тактовика не укладываются и должны быть относимы к числу «прочих», т. е. отступлений от схемы.

Во вторую группу вошли ритмические формы с одними лишь четными, двусложными интервалами, звучащие при нулевой анакрусе — как дактиль, при односложной — как амфибрахий, при обычной двусложной — как анапест, при трехсложной — как анапест с надставлен-

ным спереди слогом, «сверханапест». Сюда же мы относим и немногочисленные строки с пропуском среднего ударения («Да кланяется, поклоняется»), хотя известно, что в зависимости от контекста они могут звучать и не трехсложным, а двусложным ритмом (ср. классический пример: «И кланялся непринужденно»).

В третью группу вошли ритмические формы, звучащие как дольник II формы (интервалы 1—2), III формы (интервалы 2—1) и V формы (с пропуском ударения на среднем икте, то есть с интервалом 4). В каждой из этих форм в свою очередь отдельно учитывались строки «цезурованные» и «бесцезурные». Цезурованными считались строки со словоразделом через два слога после первого икта; в обычном стихе с двусложной анакрусой и двусложным окончанием этот словораздел разделяет стих на два пятисложных полустишия — для истории стиха такие строки важны тем, что от них пошел ритм так называемого кольцовского пятисложника: «Что, дремучий лес, Призадумался...».

В четвертую группу вошли ритмические формы со специфическим для тактовика сочетанием двух- и трехсложного интервала, причем трехсложный интервал может выступать как в чистом виде — 3 (—∪∪∪—), так и в отягченном — **3** (—∪—∪—); это дает 4 формы: 2—3, 2—**3**, 3—2 и **3**—2. Сюда же относятся очень редкие стихи с пропуском ударения на среднем икте, то есть с интервалом 6.

Наконец, вне групп, в разряде «прочие формы», остаются строки, не укладывающиеся в метрическую схему тактовика: стихи с нестандартными интервалами (4—3, 2—4, 3—5 и пр.), стихи укороченные, двухиктные (чаще всего они звучат двухстопным анапестом или трехстопным хореем), стихи удлиненные, четырехиктные и даже более длинные.

Вот примеры звучания всех перечисленных выше ритмических форм трехиктного тактовика. Примеры с дактилическими (и гипердактилическими) окончаниями взяты из былин, примеры с женскими — из стиха «Об Алексее, божьем человеке» и песен. Сокращенные обозначения ясны после вышесказанного.

«Хореи»

Х4	В стольном городе во Киеве...	
		Божьим светом человеком...
Я3	Да солнышко Владимир-князь...	
		Великий Ефимьян-киязь...
Х5	У того ли города Чернигова...	
		А младенцу имя нарекали...
Я4	Его дружинушка хоробрая...	
		Звонили звоны колокольны...
Х6	Прямоезжая дорожка заколодела...	
		Поизволил его батюшка женити...

Я5 Неровные мосты да все сосновые...
Жениться Алексей не помышляет...
Я6 Как укатается из глаз да красно солнышко...
Всходили в дом они ко князю к Ефимьяну...

«Анапесты»

Ан св. Да выходил на крылечко перёное...
Не допусти до греха до большого...
Ан Хорошо государь распотешился...
Обрученна моя мне по нраву...
Ам Да все мужики огородники...
Великого царского рода...
Д Ай же Вольга Святославгович...
Стал же святой во чертоги...
«5» Да кланяется, поклоняется...
Со праведными со трудами...

«Дольники»

1—2 Из ручки в ручку подфатывает...
Услыши нашу молитву...
1—2ц Да лук-чеснок весь повырвали...
Во шестом часу было ночи...
2—1 Чтобы конь с-под седла не выскочил...
Ты нищий, ты нищий брате...
2—1ц Илья Муромец сын Иванович...
Всемирное всем веселье...
«4» Как ты ездишь да забавляешься...
Набрал он по всему Рыму...
«4»ц Как простилася-воротилася...
До тяжкого прегрешенья...

«Тактовики»

2—3 У ласкова князя у Владимира...
Священника в дом свой призывает...
*2—**3*** Молодой ты боярской Дюк Степанович...
О боже, владыка, царь небесный...
3—2 Где-ка складены товары заморские...
Подходили под Казанское царство...
***3**—2* Подороже ходит злата и серебра...
Построил князь убогому келью...
«6» Не спрашивал бы у тя ни имени...
Божественному рукописанью...

Т а б л и ц а 2

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями																	
		Сказители и номера былин в записи Гильфердинга																	
		П. Калинин				Н. Прохоров				А. Сорокин			Т. Рябинин						
		2	3	8	9	45	46	47	48	69	70	71	72	73	74	79	81	84	87
«Хорей»	Х4	36	128	2	138	2	1	—	3	34	27	12	20	6	4	—	5	2	—
	Я3	29	—	—	1	—	—	—	2	6	5	1	2	—	—	—	—	—	—
	Х5	25	50	6	183	8	24	10	32	25	24	25	29	25	73	159	99	29	81
	Я4	12	1	—	5	3	9	4	7	3	5	13	8	—	—	—	2	1	—
	Х6	4	55	7	246	11	4	20	15	26	32	32	35	18	166	287	119	44	199
	Я5	3	1	6	11	10	66	29	72	8	7	7	8	3	—	—	6	5	3
	Я6	1	—	—	—	5	2	2	12	3	14	8	5	—	1	2	1	1	1
«Анапесты»	Ан св.	2	—	—	—	—	1	1	2	3	2	3	3	—	—	—	—	—	—
	Ан	28	1	24	1	2	3	9	8	39	31	10	13	22	3	2	27	5	—
	Ам	17	—	21	—	1	15	10	4	3	3	4	7	2	—	—	3	1	—
	Д	10	—	10	1	—	—	1	—	6	—	1	1	19	—	—	15	13	—
	5	—	2	—	3	—	—	—	—	2	—	4	3	—	—	3	—	—	6
«Дольники»	1—2	28	—	12	—	2	1	1	3	14	17	6	16	5	—	—	8	13	—
	1—2ц	12	1	3	—	1	14	2	4	23	23	17	13	10	—	—	20	2	—
	2—1	31	—	—	1	—	1	1	2	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—
	2—1ц	1	—	2	—	1	—	2	—	3	6	7	2	—	—	—	—	—	—
	4	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—	—
	4ц	2	—	1	—	—	2	2	2	11	10	15	14	1	—	—	3	—	1
«Тактовики»	2—3	7	1	24	6	17	6	20	8	46	28	33	47	15	—	—	59	35	—
	2—**3**	4	—	2	—	2	5	16	6	7	5	3	21	3	—	—	6	2	—
	3—2	33	—	23	—	10	28	3	30	8	12	16	8	29	1	—	49	15	—
	3—2	5	—	1	—	—	20	1	26	13	15	10	4	6	—	2	7	6	—
	6	—	—	1	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Прочие:		52	15	3	37	7	23	5	36	234	333	190	252	21	24	15	25	8	16
В с е г о ...		342	255	149	633	82	238	140	274	520	601	419	513	186	272	470	454	182	307

		В. Щеголенок				А. Чуков				И. Касьянов				Ф. Никитин				И. Захаров			
		120	121	125	129	148	149	150	151	156	157	158	159	170	171	173	175	196	198	199	201
«Хореи»	Х4	14	1	—	3	6	16	8	4	11	27	25	15	2	3	—	7	7	7	—	7
	Я3	4	4	2	—	—	—	—	—	—	5	1	8	—	1	—	—	—	1	—	1
	Х5	29	11	30	24	130	141	87	157	33	135	78	58	17	51	8	16	13	8	10	6
	Я4	14	2	3	5	15	14	13	19	4	24	5	19	6	5	2	5	4	4	1	—
	Х6	35	19	55	37	94	113	83	71	40	108	56	83	20	43	12	22	12	24	16	25
	Я5	28	20	15	12	27	20	28	42	6	41	8	35	40	31	31	27	8	4	14	3
	Я6	3	2	4	6	4	4	1	9	—	4	3	7	12	16	15	29	7	4	—	1
«Анапесты»	Ан св.	2	2	—	2	—	—	—	—	2	—	—	2	1	3	—	1	3	2	—	3
	Ан	7	3	5	16	3	5	6	2	7	20	14	20	3	1	—	3	10	18	21	15
	Ам	10	7	3	8	—	4	3	2	8	18	1	6	2	—	—	—	3	14	8	3
	Д	10	3	—	4	—	—	2	1	2	7	—	5	—	—	—	—	1	4	6	3
	5	2	1	2	—	—	3	10	—	2	6	6	4	3	3	—	1	1	1	1	—
«Дольники»	1—2	7	14	8	5	—	—	1	2	1	8	—	7	2	—	—	—	2	9	4	5
	1—2ц	15	9	—	2	1	3	2	5	2	6	4	7	2	—	—	1	3	8	3	3
	2—1	7	4	3	3	1	—	—	1	5	2	—	8	—	1	—	—	—	1	—	—
	2—1ц	18	9	3	—	—	—	3	8	—	5	—	4	—	—	—	—	1	2	—	—
	4	1	—	—	1	—	—	—	—	3	1	1	—	—	—	—	1	1	—	2	—
	4ц	—	3	—	5	—	—	2	2	1	6	4	3	—	—	—	—	—	—	5	—
«Тактовики»	2—3	41	18	39	37	43	31	26	41	20	61	31	51	14	14	7	19	17	25	33	10
	2—3	3	3	2	10	1	2	4	12	2	3	2	7	3	4	—	5	1	2	10	3
	3—2	17	13	3	8	1	9	5	3	35	16	4	17	1	3	—	2	8	6	8	8
	3—2	11	4	3	3	—	1	4	4	1	10	4	2	1	1	1	—	3	4	3	11
	6	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—
Прочие:		147	66	37	56	10	49	40	21	10	76	37	80	29	104	38	47	23	52	8	26
Всего		425	219	217	247	326	415	328	406	196	589	284	448	158	285	114	186	128	201	153	133

Таблица 2 (продолжение)

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями																			
		Сказители и номера былин в записи Гальфердинга												Рыбников				Кирша Данилов			
		И. Сивцев-Поромский				К. Романов				Д. Сурикова											
		219	222	223	225	91	92	94	96	138	139	140	141	3	4	9	43	179	1	3	6
«Хорей»	Х4	1	1	4	8	12	14	26	7	15	12	14	24	7	6	10	4	11	17	15	9
	Я3	1	2	2	2	1	2	2	—	3	3	7	4	2	2	2	3	2	5	8	7
	Х5	12	14	30	52	14	16	32	23	39	35	14	24	21	31	43	34	38	16	25	11
	Я4	—	—	11	17	6	6	13	10	8	16	13	29	1	3	7	10	10	4	8	5
	Х6	19	22	24	36	3	13	6	17	12	13	6	4	9	34	47	12	10	10	4	8
	Я5	6	24	20	28	4	12	13	13	29	12	8	14	5	33	26	19	17	3	3	2
	Я6	2	10	11	7	3	5	9	2	—	2	2	—	—	—	—	2	—	1	1	—
«Анапесты»	Ан св.	5	—	3	10	1	2	3	2	—	2	1	2	—	—	—	1	—	1	2	—
	Ан	20	15	18	43	5	4	9	8	14	6	6	9	10	11	10	5	11	12	10	16
	Ам	4	9	16	22	11	2	20	8	25	16	18	11	14	3	4	12	21	13	8	16
	Д	1	6	12	6	9	22	2	19	20	22	7	17	3	7	3	17	18	4	5	
	5	3	—	—	2	1	—	1	—	1	—	1	—	—	—	1	—	1	1	—	1
«Дольники»	1—2	2	—	4	16	15	8	21	5	50	26	23	15	3	—	5	9	13	17	24	16
	1—2ц	6	2	9	26	15	5	16	9	20	19	14	23	13	14	18	8	12	6	17	15
	2—1	2	—	4	1	2	4	6	—	10	6	6	7	3	3	5	4	7	10	2	8
	2—1ц	3	1	1	6	3	1	1	1	5	—	2	2	2	2	—	1	6	3	4	5
	4	—	—	2	—	—	—	—	1	1	—	—	1	—	—	—	—	2	—	1	3
	4ц	3	—	3	3	4	3	5	3	3	1	1	4	1	3	4	3	6	7	3	2
«Тактовики»	2—3	27	64	59	112	19	21	46	38	31	22	24	34	21	17	43	30	48	35	8	15
	2—3	4	18	13	53	11	5	4	6	2	4	6	7	2	—	1	3	18	3	1	5
	3—2	10	6	15	16	12	5	17	5	25	19	12	9	17	22	12	5	22	14	4	15
	3—2	1	2	1	9	3	—	3	1	6	4	2	3	5	4	10	—	—	3	1	10
	6	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Прочие:		22	17	16	82	50	32	41	33	33	32	28	27	12	41	42	21	19	67	39	26
Всего...		154	213	278	558	204	166	316	194	351	270	230	260	165	232	297	189	292	266	192	200

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями												Стихи с женскими окончаниями								
		Кирша Данилов							Чулков			Бессонов		исторические		Лириче-ские	«Птицы»		Бессонов		
		11	15	18	23	24	47	49	I	II	III	84	103	КД	Ч	Ч	Ч	Г	29	50	325
«Хорей»	Х4	24	13	19	11	27	14	8	124	69	97	20	8	1	1	10	3	5	6	2	4
	Я3	6	7	11	8	14	8	3	4	11	3	5	5	—	—	1	—	—	2	—	—
	Х5	25	18	14	9	47	43	17	15	25	23	24	23	4	—	30	5	37	37	7	8
	Я4	6	4	5	7	25	7	2	4	8	5	7	13	—	2	2	4	6	10	1	—
	Х6	28	10	11	6	5	2	11	33	63	54	—	3	7	15	201	—	4	20	—	—
	Я5	9	7	—	4	6	3	5	1	18	7	2	2	7	82	—	10	40	4	1	
	Я6	1	2	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
«Анапесты»	Ан св.	3	3	—	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—
	Ан	36	13	9	14	18	3	21	18	29	34	5	5	6	4	19	—	7	13	6	3
	Ам	29	7	6	10	17	8	5	8	10	20	8	10	2	5	1	7	12	63	14	10
	Д	9	17	15	4	6	1	—	1	—	—	3	7	—	—	—	18	8	14	4	1
	5	1	—	2	1	7	—	—	—	—	5	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—
«Дольники»	1—2	18	14	19	28	39	13	10	3	7	2	2	20	4	2	3	4	4	23	18	2
	1—2ц	29	15	10	4	44	15	14	51	72	54	42	11	—	—	11	—	—	1	1	—
	2—1	11	13	14	12	7	5	11	9	12	5	—	1	2	—	1	—	1	6	1	3
	2—1ц	3	—	2	7	3	10	—	39	22	19	2	4	—	—	3	—	—	2	1	—
	4	2	—	1	1	1	2	—	2	7	9	4	—	—	—	2	6	—	1	1	—
	4ц	5	4	4	10	9	7	2	48	38	34	30	19	—	—	17	—	—	5	6	—
«Тактовик»	2—3	30	13	8	4	22	6	19	7	27	25	2	15	11	18	47	21	63	99	20	23
	2—3	8	4	4	4	5	6	2	3	2	6	—	2	8	2	1	—	10	17	2	5
	3—2	32	20	10	12	8	1	11	15	22	21	2	2	8	4	23	3	8	27	6	10
	3—2	11	9	4	3	5	—	1	5	8	15	1	—	1	—	1	2	1	11	—	1
	6	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Прочие		64	68	68	67	55	18	31	22	59	34	7	35	11	9	152	4	—	66	8	14
Всего...		390	261	237	228	371	172	175	412	508	472	165	185	67	69	607	77	177	468	102	85

***Примечание*: Г — Гильфердинг; КД — Кирша Данилов; Ч — Чулков**

Разумеется, не все строки поддаются недвусмысленной интерпретации. Как к «хореям», так и к «анапестам» может быть отнесен стих «Говорит Илья князю Владимиру...» или уже упоминавшийся «Да кланяется, поклоняется...»; дольник «Да украл-унес платье цветное...» может быть отнесен и к вариации 1—2ц и к вариации 2—1ц; многие стихи меняют звучание в зависимости от того, будем ли мы читать «мóлодец» или «молодéц», «дéвица» или «деви́ца», «чи́сто пóле» или «чистó-поле» (в конце стиха вариант «чистó-поле» господствует, но в середине стиха возможны сомнения). Мотивировка каждого отдельного случая заняла бы непомерно много места. Поэтому мы ограничимся тем, что приведем результаты наших подсчетов полностью, в абсолютных цифрах. От будущих исследователей народного стиха они непременно потребуют пересчета, и результаты этих пересчетов почти заведомо разойдутся с нашими, но сами эти расхождения могут оказаться интересны. Однако можно надеяться, что общую картину состава народного тактовика они изменят все же не очень существенно.

3) Выпишем в процентах основные показатели состава трехиктного народного тактовика: долю внесхемных «прочих форм» (от всего количества стихов) и долю каждой из четырех групп тактовиковых ритмов (от всего количества схемных стихов, то есть без учета «прочих форм»). Сделаем это сперва отдельно для всех 50 былин сборника Гильфердинга, являющихся нашим основным материалам, а потом — по всем группам наших текстов (табл. 3).

Рассмотрим сперва состав 50 былин нашего основного материала: во-первых, долю в них внесхемных строк и, во-вторых, соотношение четырех групп в их схемных строках.

В среднем внесхемные строки в 50 гильфердинговских былинах составляют 18,5%. В 13 былинах этот процент выше среднего уровня, в 37 былинах — ниже. Из 13 былин, особенно обильных внесхемными стихами, 10 принадлежат трем сказителям: А. Сорокину, В. Щеголенку и Ф. Никитину; причем все 4 былины, занимающие первое место в этом ряду, — былины А. Сорокина. Творчество этих мастеров ощутимо выделяется из массы былинного стиха, образуя в ней как бы особую метрическую манеру. Если бы мы рассматривали этот стих, на 28—50% состоящий из внесхемных строк, в отрыве от общего фона былинной стиховой традиции, мы должны были бы прямо сказать, что это не тактовик, а акцентный стих. Остальные сказители в своем отношении к внесхемным строкам ведут себя более или менее одинаково и индивидуальных тенденций не обнаруживают. Наименьшую долю занимают внесхемные формы в стихе Т. Рябинина, П. Калинина и А. Чукова: минимум дает былина П. Калинина № 8 — «Смерть Чурилы». У этих авторов, таким образом, чистота метрической схемы тактовика соблюдается строже всего.

Таблица 3

Сказитель	№ былины	Внесхемные	«Хореи»	«Анапесты»	«Дольники»	«Тактовики»	Число стихов
П. Калинин	2	15	38	19,5	25,5	17	342
	3	6	98	1	0,5	0,5	255
	8	2	14,5	37,5	13	35	149
	9	5,5	98	1	0,2	1	633
Н. Прохоров	45	8,5	52	4	5,5	38,5	82
	46	9,5	49	9	8,5	33,5	238
	47	3,5	48	15,5	6	30,5	140
	48	13	60	6	4,5	29,5	344
А. Сорокин	69	45	36,5	18,5	19	26	520
	70	55,5	42,5	13,5	21,5	22,5	601
	71	45,5	43	9,5	20,5	27,0	419
	72	49	41	10,5	18	30,5	513
Т. Рябинин	73	11	31,5	26,5	10	32	184
	74	9	98,5	1	—	0,5	272
	79	3	99	0,5	—	0,5	470
	81	5,5	54	10,5	7,5	28	454
	84	4,5	47	11	8,5	33,5	182
	87	5	98	2	—	—	306
В. Щеголенок	120	34,5	45	11	17	27	425
	121	30,5	38,5	10,5	25,5	25,5	219
	125	17	60,5	5,5	8	26	217
	129	22,5	45,5	15,5	8,5	30,5	247
А. Чуков	148	3	84,5	1	0,5	14	336
	149	12	84	3,5	1	11,5	415
	150	12	76,5	7	3	13,5	328
	151	5	78,5	1,5	4,5	15,5	406
И. Касьянов	156	5	50,5	11,5	6,5	31,5	196
	157	13	67	10	5,5	17,5	589
	158	13	71,5	8,5	3,5	16,5	284
	159	18	61	10	8	21	448
Ф. Никитин	170	18,5	75	7	3	15	157
	171	36	83	4	0,5	12,5	285
	173	34	89,5	—	—	10,5	114
	175	25	76,5	3,5	1,5	18,5	186
И. Захаров	196	18	48,5	17	7	27,5	128
	198	26	35	26	13,5	25,5	201
	199	5	28,5	25	9,5	37	153
	201	19,5	40	22,5	7,5	30	133
И. Сивцев-Поромский	219	14,5	31	25	12	32	154
	222	8	37	15	2	46	214
	223	6	39	18,5	9	33,5	278
	225	14	31,5	17,5	11	40	558
К. Романов	91	25	28	17,5	25,5	29	206
	92	18,5	50,5	10,5	15,5	23,5	166
	94	13	37	20	18	25	316
	96	17	44,5	12,5	12	31	194

Таблица 3 (продолжение)

Сказитель	№ былины	Внесхемные	«Хореи»	«Анапесты»	«Дольники»	«Тактовики»	Число стихов
Д. Сурикова	138	9,5	34	19	28,5	20,5	351
	139	12	39	18,5	22	20,5	270
	140	10,5	31	24	23	22	230
	141	10,5	42,5	12,5	22,5	22,5	260
В среднем							
П. Калинин		7,5	75	9	7,5	8,5	1379
Н. Прохоров		10	54	8	6	32	804
А. Сорокин		50	41,5	11,5	20	27	2053
Т. Рябинин		6,5	76,5	6,5	3,5	13,5	1868
В. Щеголенок		28	48,5	9,5	15	27	1108
А. Чуков		8	81,5	2	2,5	14	1485
И. Касьянов		13,5	65	8,5	6	20,5	1517
Ф. Никитин		30	82	2	1,5	14,5	742
И. Захаров		18	38	21	10	31	615
И. Сивцев-Поромский		11,5	35,5	16	9	39,5	1204
К. Романов		18	40	15	18	27	882
Д. Сурикова		10,5	37	17,5	24,5	21	1111
Всего с дактилическим окончанием							
Гильфердинг		18,5	59	10	9,5	26,5	14768
Рыбников		11,5	44,5	14,5	14	27	1176
Кирша Данилов		20	34	19	28	19	2492
Песни		8	44	10	34	12	1393
Духовные стихи		12	35,5	12,5	44	8	350
Всего с женским окончанием							
Исторические песни		14,5	33,5	14,5	7	45	136
Лирические песни		25	72	4	8	16	607
Духовные стихи		13,5	25	23	12,5	39,5	657

Из четырех групп ритмических форм на первом месте твердо стоят хореи, на втором — чистые тактовики, и на двух последних — анапесты и дольники. Хореи стоят на первом месте в 43 былинах из 50 (в 6 былинах на первое место выходят чистые тактовики, и в единственной былине — это та же «Смерть Чурилы» П. Калинина — анапесты). Из этих 43 былин в 38 за хореями следуют по частоте чистые тактовики, 4 раза дольники и 1 раз анапесты. Хореи — единственная группа ритмов, которая в некоторых былинах приближается к стопроцентному господству в ритме народного тактовика. Именно, в 13 былинах из 50 хореические строки занимают 75 и более процентов всех схемных строк. Все они принадлежат четырем сказителям — А. Чукову (все четыре его былины), Ф. Никитину (все четыре его былины), Т. Рябинину (№ 74, 79, 87), П. Калинину (№ 3, 9); максимум дает былина Т. Рябинина № 79 «Добрыня и змей», в которой из 455 схемных стихов 451 является хореем

(99,2%), да и из 15 внесхемных стихов 14 тоже являются правильными хореями (7—8-стопными). Если бы мы рассматривали эту и подобные ей былины изолированно от общего фона традиции былинного стиха, мы не усомнились бы, что она написана чистым хореем с немногочисленными нарушениями.

Трое из четырех сказителей, наиболее богатых хореями, — А. Чуков, Т. Рябинин и П. Калинин — уже упоминались рядом как трое сказителей, наименее богатых внесхемными стихами. По-видимому, эти две тенденции исключают друг друга: одна, насыщающая былинный стих внесхемными формами, ведет к расшатыванию тактовикового ритма, другая, насыщающая былинный стих хореями, ведет к закостенению и упрощению тактовикового ритма. (Только Ф. Никитин, как мы видели, сумел совместить эти две тенденции — обилие внесхемных форм наряду со схемными и обилие хореических форм внутри схемных; но так как абсолютное число внесхемных строк у него почти вдвое превосходит абсолютное число хореев, то мы вправе считать, что тенденция к расшатыванию у него преобладает.) Таким образом, мы получаем право утверждать, что из общей массы «нормального» былинного стиха — трехиктного тактовика — выделяются два особых подвида: с одной стороны, «расшатанный» былинный стих, тяготеющий от тактовика к вольному акцентному стиху, а с другой — «упрощенный» былинный стих, тяготеющий от тактовика к силлабо-тоническому хорею.

Образцом «нормального» былинного стиха, свободного от обеих крайностей, может служить стих И. Сивцева-Поромского, И. Захарова, Н. Прохорова, И. Касьянова, а также К. Романова и Д. Суриковой (известный только в пословесной записи) и отчасти Т. Рябинина (например, № 81 «Дунай») и П. Калинина (например, № 8, уже упоминавшаяся «Смерть Чурилы»). Вот пример звучания этого стиха — из былины И. Сивцева-Поромского «Добрыня и Алеша» (№ 222):

Говорил-де Добрыня таково слово:	*Тк 2—3*
«Государыня моя ты родна матушка!	*Х6*
Да мне подай-ко, мать, платье скоморошное,	*Тк 2—3*
Да мне подай-ко, мать, гусли́ хрустальнии,	*Я6*
Да подай, мать, шалыгу подорожную».	*Тк 2—3*
Да пошел-де Добрыня во почестной пир,	*Тк 2—3*
Да садился Добрыня на упечинку,	*Тк 2—3*
Начал во гусли наигрывати,	*Д*
Перво́й раз играл от Царя́-де-города́,	*Ам*
Другой раз играл от Еруса́лима,	*Тк 2—3*
Третьёй раз стал наигрывати,	*Я3*
Да все свое-то похожденьицо рассказывати,	*Я6*
Да князю́ эта игра и по уму пришла,	*Х6*
Сам говорил и таково слово:	*Тк 2—3*
«Ай же ты детина скоморошина!	*Х5*

Да поди-ко, де́тина, ты во почостней пир, *Х6*
Тебе первое место подле́ меня сади́сь, *Ан*
Другое-то место супроти́в-де меня, *Тк 2—3*
Третье-то место куды сам похошь». *Тк 2—3*

Образцом «расшатанного» былинного стиха, обильного отступлениями от тактовиковой схемы (обозначено «—»), могут служить в нашем материале 13 былин А. Сорокина, Ф. Никитина, В. Щеголенка и других: № 70, 72, 74, 69, 171, 120, 173, 121, 198, 91, 175, 129, 201 (перечисляются в порядке убывания доли внесхемных форм). Вот пример звучания этого стиха — из былины А. Сорокина «Садко» (№ 70):

А кто чем на пиру да похваляется: *Тк 2—3*
А и́ной фастае как несчетной золотой казной, —
А и́ной фастае да добры́м конем, *Дк 4ц*
А и́ной фастае силой-удачей молодецкою; —
Ай как умной теперь уж как фастает *Ан*
Ай старым батюшком, старой матушкой, *5*
Ай безумной дурак уж как фастает *Ан*
Ай как фастае да как своей молодой женой; —
А сидит Садкё как ничим да он не фастает, —
А сидит Садкё как ничим он не похваляется. —
Ай как тут сидят купци богатыи новгородскии, —
Ай как говорят Садку таковы слова: *Тк 3—2*
«А что же, Садкё, сидишь, ничим же ты не фастаешь, —
Что ничим, Садкё, да ты не похваляешься?» *Х6*
Ай говорит Садкё таковы слова: *Дк 2—1ц*
«Ай же вы купци богатые новгородские! —
Ай как чим мне, Садку, топерь фастати, *Ан*
А как чем-то Садку похвалятися? *Ан*
А нету у мня много несчетной золотой казны, —
А нету у мня как прекрасной молодой жены...» *Я6*

Образцом «упрощенного» былинного стиха, обильного хореями, могут служить в нашем материале 9 былин А. Чукова, Т. Рябинина и П. Калинина: № 79, 74, 87, 3, 9, 148, 149, 151, 150 (перечисляются в порядке убывания доли хореических форм). Именно былины этого типа — по причине простоты ритма — исследованы до сих пор подробнее всего [Bailey 1973, Jones 1972]. Вот пример звучания этого стиха — из былины Т. Рябинина «Илья и Соловей-Разбойник» (№ 74):

Из того ли то из города из Муромля, *Х6*
Из того села да с Карачирова *Х5*
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец, — *(Х7)*
Он стоял заутрену во Муромли, *Х5*

Ай к обеденке поспеть хотел он в стольнёй Киев град — *(X7)*
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову. — *(X8)*
У того ли города Чернигова *X5*
Нагнано-то силушки черным-черно, *X5*
Ай черным-черно, как черна ворона; *X5*
Так пехотою никто тут не прохаживат, *X6*
На добром кони никто тут не проезживат, *X6*
Птица черной ворон не пролетыват, *X5*
Серый зверь да не прорыскиват. *X4*
А подъехал как ко силушке великоей, *X6*
Он как стал-то эту силушку великую, *X6*
Стал конем топтать да стал копьем колоть, *X5*
Ай побил он эту силу всю великую… *X6*

О том, что русский былинный стих распадается на несколько подвидов, говорили и предшествующие исследователи — Гильфердинг, а потом Трубецкой и Якобсон. Сопоставим результаты наших подсчетов с их предположениями.

А. Гильфердинг [Гильфердинг 1873; ср. Федотов 1995] классифицирует былинный стих следующим образом. Во-первых, он различает «сказителей, которые соблюдают размер» в большей или меньшей степени, и «сказителей, которые вовсе не соблюдают размера»; к числу последних у него относятся и Сорокин, и Щеголенок, так что можно с уверенностью сказать, что под стихом, «вовсе не соблюдающим размера», он имел в виду именно то, что мы назвали «расшатанным стихом». Во-вторых, у «сказителей, которые соблюдают размер», он находит три вида этого размера: а) «чистый хорей с дактилическим окончанием» (в качестве примера Гильфердинг приводит ту самую былину Рябинина № 74 «Илья и Соловей-Разбойник», которую мы цитировали выше); б) «хореические стопы перемешаны с дактилическими» (пример — былина Рябинина № 81 «Дунай»); в) «анапестический размер», «везде более или менее разрушенный» (пример — былина Рябинина № 73 «Вольга и Микула»)[1]. Из этих трех размеров первый, «чистый хорей», очевидным образом совпадает с тем, что мы позволили себе назвать «упрощенным, хореизированным» былинным стихом. Что касается двух других размеров, то их различение у Гильфердинга является, по-видимому, мнимым. Наши подсчеты показывают, что ритмический состав стиха былин о Вольге и Микуле (а только в них, по существу, и находит Гильфердинг чистый анапестический размер) весьма мало отличается от стиха тех былин, которые Гильфердинг предпочитает называть хорео-дактилическими; именно поэтому мы позволяем себе объединить те и другие в понятии «нормального былинного стиха» — трехиктного тактовика.

[1] Это деление былинного стиха на три вида — «хореический», «анапесто-ямбический» и «смешанный» (=«хорео-дактилический») — принимает и В. М. Жирмунский [Жирмунский 1975, 216—218].

Не случайно и то, что сам Гильфердинг явно затрудняется сформулировать различие между хорео-дактилическим и анапестическим стихом в своем понимании и говорит не о метрических, а лишь о декламационных, произносительных особенностях последнего размера: «вся тяжесть стиха падает на последнюю стопу...» и т. д.; не случайно и то, что в ряде замечаний к отдельным былинам (№ 8, 53, 81, 84) Гильфердинг называет свой хорео-дактилический стих просто «дактилическим», а между «дактилем» и «анапестом», как известно, разница — только в анакрусе.

Таким образом, «хорео-дактилический» и «анапестический» размеры Гильфердинга соответствуют нашему «нормальному былинному тактовику», «чистый хорей» Гильфердинга — нашему «упрощенному, хореизированному» тактовику, а «стих без соблюдения размера» Гильфердинга — нашему «расшатанному» тактовику.

Спрашивается, какой из этих трех подвидов былинного стиха следует считать основным и какие производными? Для современного исследователя, бесспорно, основным размером является тактовик с его широкой формулой, а производным — хорей, поскольку он представляет собой лишь группу частных ритмических форм тактовика. Для Гильфердинга, воспитанного на литературной метрике XIX в., считавшей критерием «правильности» стиха однородность стоп, картина была обратной: основным, «обыкновенным эпическим размером» казался ему хорей, а гораздо более частые тактовики представлялись «испорченным», несерьезным, «игривым» стихом. Однако любопытно, что сам Гильфердинг честно приводит ценный факт, прямо указывающий вопреки его теории, что хорей не основной, а производный былинный размер. В примечании к былине «Дунай» (№ 81) он пишет:

«Эта былина, как она записана при первой встрече собирателя с Рябининым в Кижах и здесь напечатана, представляет размер, который можно назвать дактилическим. В Петербурге Рябинин пел ее несколько иначе, растягивая стихи и придавая им, посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов, обыкновенный размер других былин — размер хореический. На вопрос о причине этого Рябинин отвечал, что от утомления он не может попасть в настоящий «голос» этой былины, который для него теперь стал слишком труден, и поэтому переменил ее склад на более легкий. На предложение собирателя записать былину во второй раз, как он ее стал петь в Петербурге, Рябинин отвечал просьбою этого не делать, потому что в таком случае былина о Дунае явилась бы *не в настоящем своем виде*» (курсив мой. — *М. Г.*).

Из этого высказывания с совершенной ясностью следует, что собственный размер былины «Дунай» — не хорей, а тактовик, хорей же представляет собой размер «более легкий», то есть упрощенный. Это вполне понятно: соблюсти в былине однообразный хореический ритм гораздо легче, чем уследить за правильностью изменчивого тактовика.

А упростить тактовик до строгого хорея «посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов» (для восполнения всех двусложных междуиктовых интервалов до трехсложности) не представляет никакой трудности. К сожалению, Гильфердинг оставил хореический вариант «Дуная» не записанным (вариант начала, опубликованный в «Онежских былинах», изд. 4-е, т. 2, М., 1949, с. 754—755, никак не может быть назван хореическим), но легко можно представить себе его приблизительный вид. Хорео-дактилический вариант «Дуная» (опубликованный Гильфердингом) начинается так:

Владымир князь стольно-киевской
Заводил он почестен пир-пированьицо
Да на всех-то на князей на бояров,
Да и на русьских могучих богáтырей,
На всех славных поляниц на удалыих.
А сидят-то молодцы на честном пиру,
Все-то сидят пьяны-веселы...

Чисто хореический вариант «Дуная», по-видимому, выглядел приблизительно так:

Как Владимир князь *да* стольно-киевской
Заводил почестен пир *да* пированьицо
Да на всех-то на князей на бояров,
Да и на русьски*и*х могучи*и*х богатырей,
На всех славных поляниц *да* на удалыих.
А сидят-то молодцы *да* на честном пиру,
Все сидят-*то* пьяны-веселы...

Однако если сказанное относится к «Дунаю», то почему не предположить, что оно с равным правом относится и ко всем остальным былинам, почему не предположить, что «Илья и Соловей» и другие немногочисленные тексты, целиком выдержанные в хорее, тоже представляют эти былины «не в настоящем своем виде», а в упрощенном, применительно к усталости певца? Представить себе, как выглядели бы они в «настоящем», тактовиковом складе, нетрудно путем обратной операции — удаления некоторых «восполнительных» частиц. Приводить гипотетических иллюстраций мы не будем: такую операцию выполняют сами сказители всякий раз, как берутся не петь, а диктовать «пословесно» текст своих былин. Вот пример двух записей от Евтихиева (Чукова), приводимый самим Гильфердингом. Запись с пения:

Добрынюшке-*то* матушка говари*ва*ла,
Да и Микитичу-то матушка наказывала:
«Ты не езди-*ко* далече во чисто поле,
На тую гору *да* Сорочинскую,

Не топчи-ко младыих змиенышев,
Ты не выручай-ко полонов *да* русьскиих,
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реки,
Но Пучай-река *очинь* свирипая,
Но середняя-*то* струйка как огонь сечет... и т. д.

Запись с диктовки:

Добрынюшке матушка говорила:
— Что молод начал ездить во чисто-поле,
На тую гору Сорочинскую,
Топтать-то молодых змеенышей,
Выручать-то полонов русскиих.
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реки,
Пучай-река есть свирипая:
Середня струйка как огонь сичет... и т. д.

Вряд ли диктующий певец делал эти опущения сознательно, но психологически его поведение объяснить можно. В диктовке он стремился сохранить основной словесный костяк стиха, неизменный при любых ритмических вариантах, и опустить те частицы стиха, которые он чувствует себя вправе употреблять всякий раз по-разному (иначе, шире говоря, стремится сохранить то, что в стихе от традиции, и опустить то, что в стихе от его индивидуальности и от конкретного случая). А насколько по-разному может выглядеть один и тот же стих в зависимости от «восполнительных» словечек, мы видели выше на примере строк «Как во городе во Киеве, Да у князя Володимера».

Таким образом, на основании собственных примеров Гильфердинга мы только утверждаемся в нашем взгляде: основным размером былинного стиха является тактовик, а производными — с одной стороны, хорей как «упрощенный стих», частная ритмическая форма тактовика; с другой стороны, «расшатанный стих», переходная ступень от тактовика к акцентному стиху. Более того, наличие этих производных разновидностей былинного стиха помогает понять и объяснить возникновение обеих соперничающих теорий народного стиха — стопной и тонической. Сторонники стопной теории сосредоточивали свое внимание именно на примерах «упрощенного стиха» (Тредиаковский — на наиболее чисто-хореических песнях среди массы русских песен, Гильфердинг — на рябининских хореических былинах среди массы записанных им былин) и приходили к выводу, что нормальное строение народного стиха — стопное, а отступления от него — результат «порчи» текста. Сторонники тонической теории сосредоточивали внимание именно на примерах «расшатанного стиха» (Востоков — главным образом на сборнике Кирши Данилова, отчасти на песенниках Чулкова и Прача) и приходили к выводу, что в нормальном народном стихе никакой упорядоченности в расположении ударных и безударных слогов нет, а где

таковая возникает, там это — порождение чистой случайности. Это были подступы с разных сторон к одному и тому же явлению — подлинной структуре народного стиха; а она лежала посредине между механической точностью «стопных» определений и широкой неопределенностью «тонических».

Не противоречит ли сказанное выше утверждению Трубецкого и Якобсона о том, что исходной формой русского эпического стиха был пятистопный (десятисложный) хорей? Думается, что нет. Теория Трубецкого — Якобсона предполагает, что русский былинный стих прошел как бы три стадии в своем развитии: а) пятистопный хорей, б) тактовик и в) шестистопный хорей; чем больше в былине стихов того, другого и третьего рода, тем яснее это указывает, на какой стадии возник текст данной былины. Если бы в наших хореических былинах пятистопные стихи преобладали над шестистопными, это было бы верным признаком древности текста. Но это не так: очень скоро мы увидим, что, за редкими исключениями, шестистопные хореи в наших былинах преобладают над пятистопными. А это значит, что хореи в наших былинах не остаток исконной хореичности (первая стадия), а результат «вторичной» хореизации тактовика (третья стадия). Стало быть, мы имеем право считать нормальным стихом основной массы гильфердинговских былин тактовик, а в хореических былинах видеть лишь одну из тенденций дальнейшей эволюции этого стиха. Впрочем, мы не настаиваем на этом рассуждении: область генезиса русского народного стиха доступна пока лишь гипотезам, и решительные суждения здесь неуместны. Поэтому от диахронического аспекта рассматриваемой проблемы мы отвлекаемся; в синхроническом же аспекте, несомненно, ядром системы русского былинного стиха в гильфердинговском Прионежье является тактовик, а остальные подвиды — производные от него: свидетельство тому — высказывание Рябинина о стихе «Дуная», сохраненное Гильфердингом.

4) После сказанного неудивительно соотношение показателей состава стиха в трех записях: у Гильфердинга, записывавшего с напева, у Рыбникова, записывавшего с диктовки, и у Кирши Данилова, текст которого фиксировался еще в «донаучную» пору русской фольклористики. По внесхемным стихам Гильфердинг из сравнения выпадает: мы видели, что его 18,5% есть лишь средняя величина в очень большом диапазоне между дальними крайностями. Но разница почти вдвое между показателями Рыбникова и Кирши характерна: Кирша Данилов гораздо небрежнее в сохранении метрической формы текста. По составу схемных стихов разница между тремя записями не менее характерна: от Гильфердинга к Кирше убывает доля стихов с трехсложными интервалами (главным образом хореев, но отчасти и чистых тактовиков) и нарастает доля стихов с двусложными и односложными интервалами (ана-

пестов и дольников). Это следствие той «усушки» восполнительных частиц при пословесной записи, о которой говорилось выше.

Сравнивая былинный стих со стихом песен и духовной лирики с дактилическим окончанием, замечаем, что и в песнях и в духовных стихах чисто-тактовиковые формы появляются реже; за счет этого очень усиливается в песнях — доля правильных хореев, а в духовных стихах — доля дольников. Тяготение песни к наиболее четкому ритму, пожалуй, неудивительно; что касается духовных стихов, то по нашему небольшому материалу трудно судить, насколько для них характерна эта тенденция к дольнику.

Сравнивая размер с дактилическим и размер с женским окончанием в песнях и духовных стихах, замечаем еще два существенных факта. Во-первых, процент дольников в стихах с дактилическим окончанием здесь весьма высок, выше, чем в большинстве былин, а в стихах с женским окончанием, напротив, очень низок. Причина этого станет яснее, когда мы ближе рассмотрим состав дольников и их стремление к цезурной симметрии. Во-вторых, процент хореев в песнях Чулкова, достаточно высокий и при дактилическом окончании, становится исключительно высоким (72%) при женском окончании. Причина этого тоже выяснится при ближайшем рассмотрении внутреннего состава хореев и, в частности, роли шестистопного хорея.

4. Трехиктный народный стих: его ритмика. Детальный анализ ритмических форм каждой из возможных вариаций народного тактовика был бы слишком громоздок для настоящего краткого очерка, да и собранный материал для этого еще не всюду достаточен. Поэтому ограничимся лишь наиболее общими наблюдениями по каждой группе размеров.

1) Состав хореических (или, точнее говоря, двусложных) ритмов может быть выявлен лучше всего по двум признакам: во-первых, по соотношению между строками хореическими и ямбическими и, во-вторых, по соотношению между строками короткими (четырехстопный хорей, трехстопный ямб), средними (пятистопный хорей, четырехстопный ямб) и длинными (шестистопный хорей, пяти- и шестистопный ямб). Процентные данные по нашему материалу представлены в таблице 4 (исторические песни с женским окончанием, в которых хореических строк очень мало, из таблицы исключены).

Сравнивая состав былинного хорея по трем записям, можно заметить, что длинных стихов меньше всего у Кирши, больше — у Рыбникова и еще немного больше — у Гильфердинга. Это опять-таки следствие различного отношения к восполнительным частицам: максимального их опущения в пословесной записи Кирши, меньшего — в сверенной с пением записи Рыбникова и минимального — в записи Гильфердинга, сделанной с пения. По той же причине Гильфердинг дает наименьший

процент ямбических зачинов: он тщательно записывает все *А*, *И*, *Да*, которыми сказитель в пении начинает чуть ли не каждый стих, а остальные часто их опускают и тем превращают ритм из хореического в ямбический (ср.: «Ай черным-черно, как че́рна ворона» — «Черным-черно, как черна ворона»).

Таблица 4

Сказитель	Хорей	Ямб	Короткие	Средние	Длинные	Число стихов
П. Калинин	92,5	7,5	35	30	35	950
Н. Прохоров	37	63	2,5	27,5	70	353
А. Сорокин	76	24	25	31,5	43,5	424
Т. Рябинин	98	2	1	35	64	1345
В. Щеголенок	67,5	32,5	7,5	30,5	62	382
А. Чуков	85	15	11	52	38	1106
И. Касьянов	80	20	11	42,5	46,5	839
Ф. Никитин	48	52	7	27	66	421
И. Захаров	72	28	12,5	24,5	63	187
И. Сивцев-Поромский	58	42	5,5	48,5	46,5	366
К. Романов	64,5	35,5	22,5	42,5	35	284
Д. Сурикова	58,5	41,5	22,5	49,5	28	362
Всего с дактилическим окончанием						
Гильфердинг	78	22	13	38	49	2663
Рыбников	68	32	11	43	46	460
Кирша Данилов	70,5	29,5	34,5	44	21,5	676
Песни	89	11	52	17	31	564
Духовные стихи	71	29	34	61	5	110
Всего с женским окончанием						
Лирические песни	74	26	3	10	87	326
Духовные стихи	59,5	40,5	10	44	46	143

Сравнивая состав хорея других жанров, легко увидеть резкую разницу между стихами с окончаниями дактилическим и женским: и в песнях и в духовных стихах при женском окончании преобладают стихи длинные над короткими, при дактилическом окончании — короткие над длинными. Особенно показателен песенник Чулкова — его хорей с дактилическим окончанием более чем наполовину четырехстопный:

Во Московском государстве	*Х4*
Во Кремле во славном городе	*Х4*
Что во том было соборе во Успенском	*Х6*
Что у правого у крылоса	*Х4*
Молодой сержант Богу молится,	*Дк 1—2ц*
Сам он плачет, как река льется,	*Х4*
В возрыданьи слово вымолвил:	*Х4*
Расступись ты, мать сыра земля,	*Х4*
Ты раскройся, гробова доска,	*Х4*
Развернися, золота парча...	*Х4*

(Чулков, 1, 122)

а его хорей с женским окончанием почти на девять десятых шестистопный:

Не вечерня(я) заря, братцы, приутухла,	*Х6*
Полунощна(я) звезда, братцы, восходила.	*Х6*
Что во славном было городе Казане,	*Х6*
Что на крутиньком на красном бережечке,	*Х6*
Что на желтом на сыпучем на песочке,	*Х6*
Тут не черные вороны солетались,	*Х6 (?)*
Собирались понизовые бурлаки:	*Х6*
Они думали крепкую думушку за едино...	—

(Чулков, 1, 138)

Оба эти ритма настолько четки, что, как известно, они раньше всего были расслышаны поэтами в народном стихе и стали первыми размерами литературных имитаций народного стиха (см. ниже).

Почему дактилические окончания привились в четырехстопном хорее крепче, чем в шестистопном? По-видимому потому, что их главная функция — фиксировать конец стиха, отмечать паузу, препятствовать слиянию смежных стихов. В длинном шестистопном стихе потребность в таком сигнале меньше, ибо сама длина стиха побуждает сделать паузу в нужном месте; в коротком четырехстопном стихе опасность слияния двух строк в одной хореической волне больше, а поэтому дактилическое окончание, разрывающее поток хореических стоп лишним слогом, здесь нужнее. Для шестистопного хорея дактилическое окончание — роскошь, для четырехстопного — необходимость; произведений, написанных четырехстопным хореем с женским окончанием, в народной лирике почти нет, а в литературных имитациях этот размер появляется лишь в «Бове» Радищева (быть может, не без неожиданного влияния «испанского» четырехстопного хорея недавнего «Графа Гвариноса» Карамзина).

Хорей с дактилическим окончанием дает в нашем материале следующие ритмические вариации по текстам Кирши Данилова (КД), Гильфердинга (Г) и Чулкова (Ч). По Кирше для шестистопного хорея были

дополнительно взяты стихи из былин № 3, 6, 15, 23, 47; по Гильфердингу материал для четырехстопного хорея взят из 4 былин Калинина, а для пяти- и шестистопного хорея — из былин Рябинина № 73, 74, 79 и 81; некоторые стихи сомнительного ритма из подсчета были исключены (табл. 5).

Таблица 5

Ударения на стопах	Пример	Число стихов в текстах		
		КД	Г	Ч
Х4				
1,2,3,4	Пили, ели, хлеба кушали	16	27	30
1,2,—,4	В стольном городе во Киеве	27	94	42
1,—,3,4	Сошку от земли поднять нельзя	7	5	1
—,2,3,4	Говорит Илья Иванович	60	69	94
—,2,—,4	Засвистал по-соловьиному	47	102	118
Х5				
1,2,3,4,5	Он срубил ему да буйну голову	7	20	—
1,2,3,—,5	Птица черный ворон не пролетывает	10	42	—
1,2,—,4,5	Всю одёжицу надел снарядную	2	4	—
1,—,3,4,5	Ай же мужички да вы черниговски	5	10	—
1,—,3,—,5	Тихия Дунаюшко Иванович	27	46	—
—,2,3,4,5	Закричал Фома сударь Иванович	36	45	—
— 2,3,—,5	У того ли города Чернигова	115	159	—
—,2,—,4,5	И повысадили скатным жемчугом	16	17	—
1,—,—,4,5	Еду-де я ко Ставру боярину	2	—	—
Х6				
1,2,3,4,5,6	Свет-надежа князь Владимир стольно-киевский	—	9	3
1,2,3,4—,6	Тут Владимир князь стал молодца выспрашивать	3	21	6
1,2,—,4,5,6	Он приехал-то во славный стольный Киев-град	2	10	4
1,2—,4,—,6	Все лазуревы цветочки осыпаются	9	3	7
—,2,3,4,5,6	Ай побил он эту силу всю великую	5	20	6
—,2,3,4,—,6	Укажите мне дорожку прямоезжую	23	138	28
—,2,—,4,5,6	Говорили мужички ему черниговски	7	45	28
—,2,—,4,—,6	Прямоезжая дорожка заколодела	40	242	65
—,2,3,—,5,6	А крюки-пробои по булату злачены	1	—	—
1,—,3,—,5,6	Тотчас по поступкам Соловья опазнывали	4	4	—
1,—,3,4,—,6	Что ты на корзни́, собака, потыкаешься	—	3	—
1,2,3,—,—,6	Ен спустил-то Со́ловья да на сыру землю	—	1	—
1,2,—,— 5,6	Он целует меня во уста сахарные	—	—	1
—, —,3,—,5,6	А не пеленай во пелену червчатую	3	2	—
—,2, —, —,5,6	И целует ее во уста сахарные	1	—	2
—,2,3,—,—,6	То как свищет Со́ловей да по-соловьему	1	4	—

Это дает такое распределение ударений (в процентах) по стопам (для народных хореев в сопоставлении с литературными хореями; все сравнительные данные взяты из книги К. Тарановского [Тарановский 1953] — см. таблицу 6.

Таблица 6

Тексты	Стопность					
	I	II	III	IV	V	VI
Х4						
Кирша Данилов	32	95,5	53	100		
Гильфердинг	42,5	96	34	100		
Песни	25,5	99,5	45,5	100		
Литературный хорей XVIII в.	63,3	89,5	54,8	100		
Литературный хорей XIX в.	54,3	98,8	46,4	100		
Х5						
Кирша Данилов	34	77	88,5	42,5	100	
Гильфердинг	35,51	83,5	94	28	100	
«Вавила и скоморохи»	39,2	100	82,5	23,5	100	
Литературный хорей до 1850 г.	63	84	85	56	100	
Литературный хорей с 1850 г.	47,5	94,5	88	46	100	
Х6						
Кирша Данилов	10	96	40,5	93	20	100
Гильфердинг	23	99,5	34	98,5	15	100
Песни	14	100	29	99,5	28,5	100
Литературный хорей (Полонский)	43,7	99,7	42,1	99,3	30,1	100

Сильными стопами в этих размерах являются: в четырехстопном хорее — II и IV; в пятистопном — II, III и V; в шестистопном — II, IV и VI. Разность между средней ударностью сильных стоп и средней ударностью слабых стоп в каждом размере может служить показателем его ритмической отчетливости в данном тексте. Разность эта повсюду меньше у Кирши Данилова, больше у Гильфердинга и еще больше в песеннике Чулкова: стих песен звучит почти правильным «третьим пеоном», дважды повторенным в четырехстопном хорее и трижды повторенным в шестистопном хорее. По-видимому, сам стиль исполнения песен требовал от их стиха большей четкости, чем стиль исполнения былин. По той же причине и пятистопный хорей, столь заметный в былинах, теряется в песнях настолько, что не дает даже достаточного числа строк для таблицы: это размер асимметричный и песни его не любят. Литературный хорей во всех трех размерах менее четок, чем народный: слабые стопы в нем больше отяжелены ударениями. Движение хорея в XVIII—XIX вв.

от менее четкого к более четкому (сравнительно) противопоставлению сильных и слабых стоп — это движение по пути сближения с ритмом народного хорея.

Особого замечания требует одна особенность былинного пятистопного хорея. Это сравнительное обилие пропусков ударения на II стопе, которая в литературном стихе (и в скоморошьей былине о Вавиле, детально изученной Якобсоном) почти всегда ударна. По-видимому, дело в том, что в обычных былинах, где чередуются пяти- и шестистопные стихи, строки типа «Тихия Дунаюшко Иванович» воспринимаются не в ряду остальных пятистопных хореев, а в ряду шестистопных хореев с их обычным ритмом «Прямоезжая дорожка заколодела» — как шестистопный хорей, начало которого, так сказать, усечено на два слога; в «Вавиле» же, где шестистопного хорея почти нет, и тем более в литературном стихе ритму таких строк опереться не на что, и оттого эта и ей подобные ритмические вариации исчезают из состава стиха. Потому-то в литературном стихе II стопа чаще несет ударение, чем III, в былинном стихе — III чаще, чем II.

2) Состав трехсложных ритмов в народном стихе не требует столь подробных комментариев. Соотношение анапеста, амфибрахия и дактиля в наших текстах таково (табл. 7).

Таблица 7

Тексты	Анапест	Амфибрахий	Дактиль	Число стихов
Кирша Данилов	43,5	34	22,5	350
Рыбников	29,5	37,5	33	144
Гильфердинг	48,5	29,5	22	1165
Песни (дакт. окончания)	67	32	1	125
Духовные стихи (жен. окончания)	17	68	15	128

В былинном стихе у Гильфердинга больше всего анапестов и меньше всего амфибрахиев — опять-таки потому, что, записывая с голоса, он записывал и все *А*, *И*, *Да*, которые начинали стих и дополняли односложный его зачин до двухсложного. Любопытно, что на доле дактилей эта разница в записи не сказалась. Из отдельных сказителей наибольший процент амфибрахиев дают К. Прохоров, Д. Сурикова, К. Романов — те, у которых в двусложных размерах был повышен процент ямба. Максимум амфибрахиев (как и в двусложных размерах — максимум ямбов) обнаруживают духовные стихи; следует ли это отнести за счет спе-

цифики жанра или за счет записи Киреевского — неясно. Максимум анапестического единообразия оказывается у Чулкова: опять-таки песенная четкость, по-видимому, требует большего единства ритма.

3) Состав дольниковых ритмов требует классификации по двум признакам: во-первых, по соотношению ритмических форм 1—2 («Услыши нашу молитву»), 2—1 («Ты нищий, ты нищий, брате») и 4 («До тяжкого прегрешенья») и, во-вторых, по соотношению стихов с серединной цезурой и без нее (см. табл. 8; все данные — по стихам с дактилическим окончанием; в стихах с женским окончанием дольники слишком малочисленны, чтобы выносить их в таблицу).

Таблица 8

Тексты	1—2	2—1	4	С цезурой	Без цезуры	Число стихов
Кирша Данилов	65,5	23	11,5	46	54	561
Рыбников	65	22	13	63	37	147
Гильфердинг	67	20	13	53	47	1147
Песни	43	25	32	87	13	434
Духовные стихи	56	5	39	80	20	135

Первое, что обращает на себя внимание, — это преобладание ритмической формы 1—2 над двумя другими. Это особенно интересно потому, что в литературном трехударном дольнике, как известно, эта форма чем далее, тем менее употребительна, господствующей же формой является 2—1 [Гаспаров 1968]. Литературный дольник укорачивает междуударные интервалы к концу стиха, как бы убыстряя темп, народный дольник, наоборот, удлиняет интервалы, замедляет темп. Второе, что обращает внимание, — это повышенный процент формы 4 в стихе песен и духовной лирики по сравнению с былинным стихом: стих былин как бы предпочитает трехчленное строение, стих песен тяготеет к двучленному. Третье, что обращает внимание, — это повышенный процент цезурных строк в народном дольнике по сравнению с литературным и в песенном — по сравнению с былинным. Это особенно ясно из соотношения цезурных и бесцезурных строк по различным ритмическим формам литературного, былинного и песенного дольника (см. табл. 9; данные о литературном дольнике — по нашим подсчетам для стихов с мужскими и женскими окончаниями [Гаспаров 1968, 81—82]).

Таблица 9

Тексты	Соотношение цезурных и бесцезурных строк		
	для ф. 1—2	для ф. 2—1	для ф. 4
Литературный дольник	35:65	16:84	61:39
Кирша Данилов	50:50	17:83	87:13
Рыбников	68:32	33:67	90:10
Гильфердинг	69:31	33:67	77:23
Чулков (дакт. окончания)	94:6	76:24	87:13

Таким образом, народный стих обнаруживает стремление к двучленной симметрии не только в двухударных стихах формы 4, где это подсказано естественными данными языка, но и в трехударных стихах форм 1—2 и 2—1: среднее ударение звучит ослабленно и воспринимается почти как сверхсхемное:

Ты взойди́, взойди, красно со́лнышко,
Над горо́й взойди над высо́кою,
Над дубро́вушкой над зеле́ною,
Обогре́й ты нас, добрых мо́лодцев,
Обсуши́ ты нам платье цве́тное...

(Чулков, III, № 93)

Поэтому неудивительно, что и средний процент цезурных строк в народном дольнике так высок, — а в песенном особенно — как потому, что там больше доля формы 4 с ее естественной двучленностью, так и потому, что там больше доля цезурных строк и в остальных формах. Именно отсюда, как известно, пошли «пятисложники» Кольцова.

4) Состав специфически тактовиковых ритмических форм требует классификации по двум признакам: во-первых, по соотношению строк с расположением междуударных интервалов 2—3, 2—3 и 3—2, 3—2; во-вторых, по соотношению строк с неполноударными интервалами 2—3, 3—2 и с полноударными 2—3, 3—2. Эти соотношения видны из таблицы 10.

Таблица 10

Тексты	2—3, 2—3 : 3—2, 3—2	2—3,3—2 : 2—3, 3—2
Кирша Данилов	54:46	76:24
Рыбников	65:35	85:15
Гильфердинг	68:32	80:20
Песни (дакт. окончания)	45:55	75:25
Духовные стихи (жен. окончания)	75:25	83:17

Ритмические формы 2—3, 2—3 всюду, за единственным исключением, преобладают над ритмическими формами 3—2, 3—2. Так же как и в дольниковых строках, интервалы к концу стиха удлиняются, темп замедляется. И так же как в дольниковых строках, эта тенденция народного стиха противоречит тенденции литературного стиха: в большинстве известных нам образцов тактовика у поэтов XX в., напротив, формы 3—2 преобладают над формами 2—3, интервалы к концу стиха укорачиваются, темп убыстряется. Чем объяснить такое расхождение между ритмическими тенденциями народного и литературного стиха, на теперешнем этапе исследования сказать трудно. Может быть, замедление темпа к концу стиха служит своего рода подготовкой к межстиховой паузе, значение которой в нерифмованном народном стихе важнее, чем в рифмованном литературном. Но это, конечно, только догадка.

Соотношение строк с неполноударными трехсложными интервалами 3 и полноударными 3 в народном стихе более или менее устойчиво. (Можно заметить, что из гильфердинговских сказителей наибольший процент полноударности дают, в числе других, Сорокин и Щеголенок, представители «расшатанного» стиха, а наименьший процент полноударности — Рябинин и Калинин, представители «упрощенного» стиха.) По сравнению с этим литературный тактовик дает гораздо более изменчивую картину: в нем процент полноударных трехсложных интервалов с течением времени все более повышается, в раннем тактовике процент стихов 2—3 и 3—2 ниже, чем в народном стихе, в позднем — выше.

5) На характеристике «прочих форм», то есть строк, не укладывающихся в схему трехиктного тактовика, мы не имеем возможности останавливаться подробно. Ограничимся отдельными замечаниями.

В былинах «упрощенного», хореизированного стиха большинство внесхемных строк также представляют собой хореи, только более длинные, чем обычные четырех-шестистопные: так, в «Илье и Соловье» Рябинина все 24 внесхемных строки оказываются такими длинными хореями:

Из того ли то из города из Муромля,	*Х6*
Из того села да с Карачирова,	*Х5*
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец,	*Х7*
Он стоял заутрену во Муромли,	*Х5*
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольнёй Киев-град,	*Х7*
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову…	*Х8*

В былинах «расшатанного» стиха более или менее беспорядочно громоздятся внесхемные строки удлиненные, укороченные и с нестандартно раздвинутыми интервалами; подчас кажется, что единственным метрическим признаком, объединяющим строки, остаются дактилические окончания и анафоры. Пример был приведен в предыдущем пара-

графе. Напротив, в песнях внесхемные стихи сравнительно единообразны: в 90 случаях из 100 они образуются удлинением одного из интервалов с 3 до 4 слогов, и при общей тенденции растяжения интервалов к концу стиха удлиненным обычно оказывается второй интервал:

Любя меня, сердечный друг покинул,	1.**3**.**3**.1
Покинул он, душа моя, ненадолго,	1.**3**.4.1
На малое на время, на недельку,	1.3.3.1
С недельки он, душа моя, на годочек,	1.**3**.4.1
С годочка он, душа моя, бросил вовсе...	1.**3**.4.1

(*Чулков, II, № 156*)

Настойчивое возвращение этого четырехсложного интервала перед концом строки делает его как бы сигналом, предупреждающим о стихоразделе; потребность в таком сигнале при малоприметном женском окончании особенно велика. Есть песни, в которых четырехсложность второго интервала выдержана почти сплошь (разбор их — см. [Штокмар 1952, 172—176; Бобров 1967, № 2, 84—85]).

В духовных стихах внесхемные строки по большей части напоминают собой строки молитвословного стиха — без метра, без особой заботы о единстве окончаний, с синтаксическим параллелизмом и синтаксическими стихоразделами [Тарановский 1968]. Можно сказать, что метрика духовного стиха — это скрещение метрики былин и метрики молитвословия. Стих о Борисе и Глебе в одном из вариантов заканчивается типично былинным трехиктным метром:

Служили молебны благочестни	*Тк 2—3*
Двум братам Борису и Глебу;	*Ам*
Святые тела обретоша нам	*Ам*
Двух братьев Бориса и Глеба;	*Ам*
От святых мощей было прощение;	*Х5*
Погребали их, светов, со славою...	*Ан*

(*Бессонов, № 145*)

в другом — типично молитвословным складом свободного стиха:

Явил Господь свою милость:
Было от святых мощей прощение,
Слепыим давал Господи прозрение,
Глухиим давал Господи слышание,
Скорбящиим-болящиим исцеление,
Всему миру давал Господи вспоможение,
Спасалась Россия вся от варварского нашествия.

(*Бессонов, № 143*)

Поздние записи былин мы, как сказано, не просчитывали, но впечатление от общего просмотра таково, что доля внесхемных стихов в

них растет, «расшатанность» ритма усиливается. Выхваченный наудачу отрывок из записей Астаховой 1928 г. от Я. Гольчикова (см. *Астахова А.* Былины Севера, т. I. М., 1938, 136—137) дал из 20 стихов 13 внесхемных:

А заходят ле во палатушки белокаменны,	– *(4–4)*
А заходят ле во гринюшки столовыя,	*Х6*
А крест тут ле кладут да де по писа́ному,	– *(3–4)*
А поклон ле они ведут по ученому,	– *(4–2)*
А поклонились ле Настасьюшке королевныи,	– *(3–4)*
А закричала Настасьюшка королевна же...	– *(2–4)*

Обследование с подсчетами всех былинных записей разных времен и мест, которое, быть может, позволит говорить о ритмических тенденциях различных сказителей, различных поколений, различных центров и даже, как предполагал Гильфердинг, различных сюжетов — интереснейшая задача русского стиховедения.

5. Двухиктный народный стих. Гильфердинг определял его как «хорей с дактилем», но «из меньшего числа стоп, трех- или четырех- вместо обыкновенного пяти-, шести- и семистопного стиха». Примеров он приводил два: былину о Щелкане (№ 283, от Меньшиковой) и былину о большом быке (№ 303, от Завала). Мы прибавили к ним еще три текста из Кирши Данилова (№ 4 «Щелкан», № 5 «Мастрюк», № 2 «Гость Терентьище») и духовный стих о Федоре Тирине (Бессонов, № 123). Комическое содержание некоторых из этих произведений («Гость Терентьище», «Большой бык») дало повод называть этот стих «скоморошьим», но, так как чаще «скоморошьим» называют говорной, раешный стих, мы этого термина употреблять не будем. Вот пример этого стиха, приводимый Гильфердингом:

А на стуле на бархатном,	2.2.2
На златом на ременчатом	2.2.2
Сидел тут царь Возвяг,	1.1.*2*
Возвяг сын Таврольевич,	1.2.2
Ен-де суды рассуживал,	*2*.2.2
Все дела приговаривал,	*2*.2.2
И князьев бояр пожаловал	2.**3**.2
Селами, поместьями,	.3.2
Городами с пригородками...	2.**3**.2

Вот другой пример:

Собирался Федор Тыринов	2.**3**.2
По свою родну матушку:	2.2.2
Он берет книгу евангельску,	*2*.3.2

Он берет животворящей крест, 2.3.2
Наточил саблю вострую, 2.2.2
Отпустил копье мурзавецкое, — (2.1.2.2)
Он садился на добра коня... 2.3.2

Из примеров видно, что круг ритмических вариаций двухиктного дольника сравнительно неширок. Вот распределение интервалов разной длины в наших текстах (табл. 11).

Таблица 11

Интервалы	Кирша Данилов			Бессонов	Гильфердинг	
	№ 2	№ 4	№ 5	№ 123	№ 283	№ 303
1 слог	13	41	73	—	1	3
2 слога	101	46	100	63	77	156
3 слога	54	23	29	22	5	32
3 слога	15	3	13	19	4	10
Прочие	17	15	23	16	2	3
Всего...	200	128	238	120	89	204

Господствующий интервал во всех текстах — двусложный. Степень его преобладания в различных записях различна: у Гильфердинга он составляет более трех четвертей всех интервалов, у Кирши его доля сокращается и за ее счет сильно увеличивается доля односложных интервалов: по-видимому, это опять следствие выпадения восполнительных частиц при пословесной записи. «Федор Тирин» занимает промежуточное положение.

Напомним, что по теоретическому расчету для языка художественной прозы XIX в. соотношение интервалов 1: 2: 3: 3 приближенно равно 18: 41: 28: 13, а в современном двухиктном тактовике (Р. Рождественского), довольно близком к расчетному, — 10: 40: 30: 20 [Гаспаров 1974, 323]. Полагаем, что разбухание двусложного интервала в народном стихе есть его ритмическая тенденция.

Так как мы не рассматриваем внимательно строения анакрус и окончаний в народном стихе, то отметим здесь лишь попутно любопытный факт: в двухиктном стихе доля господствующих двусложных окончаний ниже, чем в трехиктном, и за ее счет усиливается главным образом доля затянутых, трех- и четырехсложных окончаний; в «Большом быке» трехсложных окончаний (в половине случаев — со сверхсхемным ударением на конце) больше, чем двусложных. Это — средство усилить стихораздел, чтобы не слить два коротких стиха в один:

Да как сам-то похаживает,	2.2.3
Да как сам-то покрякивает,	2.2.3
Бородой-то потряхивает,	2.2.3
Да̀ как сам выговаривает:	2.2.3
«Да̀ как есть ли у меня на дворе	2.3.*3*
Да таки люди надобные:	2.2.3
Да сходили бы на барской двор,	2.3.*2*
Да на поместье дворянское,	3.2.2
По того ли по большого быка,	2.3.*3*
По быка Рободановского...»	2.2.3

Распространенность двухиктного стиха невелика, и литературных имитаций он вызвал мало. В силлабо-тонической системе эти имитации давали двустопный анапест с дактилическим окончанием: этот размер встречается в стилизациях народной песни у Дельвига («Сиротинушка, девушка, | Полюби меня, молодца...»), Грамматина («Не шуми ты, погодушка...»), Цыганова, вплоть до Огарева (1839; «Тяжела голова моя, | Мои очи заплаканы...»), но затем он полностью выходит из употребления. В чисто-тонической системе воспроизводит наш размер М. Кузмин в переложении духовного стиха «Хождение Богородицы по мукам» в сборнике «Осенние озера» («Повел Пречистую | Миха́ил-архангел | По всем по мукам | По мученским: | В геенну огненную, | В тьму кромешную...»), но недолго выдерживает двухиктность и переходит к более свободному стиху.

6. Четырехиктный народный стих. Этот размер состоит как бы из двух двухиктных стихов, разделенных цезурой; некоторые тексты, написанные таким размером, Бессонов печатает то длинными, то короткими строчками (ср. № 20 и 24). Гильфердинг выделяет его, но не дает ему определения; он пишет только: «Нужно их послушать на месте и в большом числе, чтобы судить об их складе и размере... даются с переливами голоса, с перехватом посреди стиха, с повторением слогов и слов». Пример он приводит в следующем виде:

Как во славном было го/роди во Ва́стракани́	2.**3**.2+1.3
Проявился тут дети/нушка незна́ем челове́к,	2.**3**.2+1.3.
Как незнаемой дети/нушка неве́домой отку́ль.	2.3.2+1.3.
Баско-щепетно по Ва/стракани погу́ливае́т,	*2*.3.3+1.3
Уж он штапам офице/рушкам не кла́няется́,	2.3.2+1.3
Вастраканскому губерна/тору чело́м ему не бье́т,	2.4.2+1.**3**.
А сапоженки на нож/ках шелком та́ченыи,	2.3.1+*2*.3
Черна шляпа на кудрях / и перщатки на руках...	*2*.3.+2.3.

Вот другой пример нашего стиха:

Жил себе на земле / славен-богат.	.4.+.2.
Пил-ел богатый, — /саха́р воскушал,	.2.1+1.2.

Дороги одежды / богатый надевал.	.3.1+1.3.
По двору богатый / похаживает;	.3.1+1.3
За ним выходила / свышняя раба,	1.2.1+.3.
В руцех выносила / мед и вино:	1.2.1+.2.
«Испей, мой богатый, / зелена вина,	1.2.1+.3.
Закушай, богатый, / сладкие меды!»	1.2.1+.3.
Выходил богатый / сам за ворота;	2.1.1+.3.
Ин пред воротами / перед богачевыми	.3.1+.3.2
Лежит же убогий / во божьем труду,	1.2.1+1.2.
Во божьем труду, / сам весь во гною...	1.2.+1.2.

(*Бессонов, № 24*)

Ритмические вариации, возможные в первом полустишии, — те же, которые мы видели в двухиктном стихе; во втором полустишии к ним прибавляются вариации, образуемые пропуском ударения на последнем икте. Примеры:

.1.	**Выходил богатый...**	**...вспоил, вскормил.**
.2.	**За ним выходила...**	**...мед и вино.**
.3.	**Дóроги одежды...**	**...свышняя раба.**
.2—	—	**...превечную.**
.3—	—	**...не кланяется.**
.4—	—	**...премилостивыих.**

У Гильфердинга образцов этого размера слишком мало, чтобы подвергать их статистическому обследованию. Зато их много в сборнике Чулкова. Мы взяли в качестве материала, во-первых, стих «О Лазаре убогом», цитированный выше, и, во-вторых, две группы песен из сборника Чулкова: первую (*А*) — I, 196; II, 184, 194, 195; III, 82, — и вторую (*Б*) — I, 125—127, 129, 133, 169, 180, 182; II, 131, 187, 198; III, 117, 128. Разница между песнями двух групп в том, что в полустишиях песен первой группы двусложные интервалы преобладают над трехсложными, а в полустишиях второй группы — наоборот. Вот употребительность различных междуиктовых интервалов на первом, втором (цезурном) и третьем месте в четырехиктном стихе (первое число — количество случаев в «Лазаре», второе — в песнях *А*, третье — в песнях *Б*):

Первое полустишие: *.1.*—30, 16, 17; *.2.*—140, 65, 66; *.3.*—32, 45, 151; *.3.*—6, 9, 43; проч. — 5, 4, 18.

Цезурный интервал: *0+0*—1, 1, 0; *0+1*—13, 0, 9; *0+2*—6, 35, 107; *0+3*—0, 1, 5; *1+0*—38, 7, 3; *1+1*—77, 46, 24; *1+2*—13, 7, 76; *1+3*—2, 0, 1; *2+0*—19, 8, 10; *2+1*—32, 27, 49; *2+2*—9, 5, 6; *2+3*—0, 0, 1; *3+3*—1, 0, 0; *1+4*—2, 0, 0; *3+2*—0, 2, 4.

Второе полустишие: *.1.*—10, 19, 17; *.2.*—103, 55, 45; *.3.*—41, 18, 125; *.3.*—3, 5, 14; *.2*—18, 15, 38; *.3*—31, 24, 54; *.4*—2, 0, 0; 5, 3, 2.

Для наглядности обобщим эти показатели: во-первых, объединим (для III интервала) ритмические вариации с наличным и с пропущен-

ным ударением на последнем месте (то есть .1. и .2—; .2. и .3—; .3. и 4—); во-вторых, объединим (для II интервала) ритмические вариации по слоговому объему интервала, независимо от положения цезуры (то есть 0+2, 1+1 и 2+0 объединяются в интервале .2. и т. п.); в-третьих, объединим (для всех трех интервалов) вариации .3. и .З. Получим такую картину для каждой из наших групп текстов (табл. 12; цифры обозначают процент встречаемости данной формы).

Таблица 12

Интервалы	Тексты								
	«Лазарь»			песни *А*			песни *Б*		
	I	II	III	I	II	III	I	II	III
1 слог	14,1	23,9	13,2	13,7	5,0	24,5	5,8	4,0	18,7
2 слога	65,8	48,0	62,9	46,7	64,2	56,8	24,7	47,8	33,6
3 слога	17,8	21,1	21,5	38,9	25,1	16,5	65,8	44,2	47,1
Прочие	2,3	7,0	2,4	0,7	5,7	2,2	3,7	4,0	0,6
Число стихов	213			139			295		

Из табл. 12 видно, что в «Лазаре» господствуют двусложные интервалы (особенно внутри полустиший, слабее на стыке полустиший), а в песнях *Б* господствуют трехсложные интервалы (тоже сильнее внутри полустиший и слабее на стыке полустиший); песни *А* занимают промежуточное положение. Грубо упрощая, можно сказать, что для «Лазаря» характерен стих строения 2—1—2:

В руцех выносила мед и вино...;

для песен *А* — стих строения 3—2—2:

За морем синичка не пышно жила...;

для песен *Б* — стих строения 3—2—3:

Что по той ли быстрине, по Камышенке реке...

Средняя длина I, II и III интервалов для «Лазаря»: 2,04—1,97—2,08; для песен *А*: 2,25—2,22—1,93; для песен *Б*: 2,63—2,42—2,29 слога. В «Лазаре» определяющей является тенденция к симметрии двух полустиший, в песнях намечается тенденция к постепенному сокращению полустиший от начала к концу стиха. Можно отметить и то, что в песнях несколько чаще появляется пропуск ударения на последнем икте («Лазарь» — 23,9%, песни *А* — 28,1%, песни *Б* — 31,2%). Оба эти наблюдения позволяют сказать, что в народном четырехиктном стихе

уже намечаются те тенденции к «облегчению» конца стиха, которые, как известно, приобретают полную силу в литературном стихе.

Так как в четырехиктных стихах возможен пропуск ударения на последнем икте, а в трехиктных — сверхсхемное ударение на окончании, то многие строки народного стиха могут одинаково входить в контекст как трехиктного, так и четырехиктного стиха. Разница тут определима лишь статистически: если в рассматриваемом тексте последний слог каждого стиха чаще ударен, чем безударен, — то этот текст следует рассматривать как четырехиктный; если чаще безударен, чем ударен, — то этот текст следует рассматривать как трехиктный. В былинном стихе окончание строки чаще безударно; поэтому мы считаем былинный стих трехиктным, несмотря на то что порой в нем попадаются целые группы строк с ударением на последнем слоге, которые могли бы войти и в четырехиктный стих:

Возьмешь ли, Никитич, меня за себя?
А, право, возьму, ей-богу, возьму!..
А и стал Добрыня жену свою учить...
Он первое ученье — ей руку отсек...
Четвертое ученье — голову ей отсек...
А и эта голова не надобна мне...

(Кирша Данилов, № 9)

Именно из-за наличия таких строк Ф. Е. Корш в свое время считал возможным свести былинный стих и песенный стих только что рассмотренного типа к одной и той же «четырехтактной» схеме «Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои», осложняемой различными стяжениями. Думается, что это неосновательно; разница между трехиктным былинным и четырехиктным песенным тактовиком отчетливо ощутима даже на слух.

7. Литературные имитации: силлабо-тонические размеры. Закончив обзор ритмики народного стиха в трех основных его размерах, мы можем перейти к характеристике литературных имитаций этого стиха. Имитации эти разнообразны, но возникают все одинаковым путем: среди многих ритмических вариаций народного тактовика выделяется какая-нибудь одна, звучание ее канонизируется, и она выдерживается на протяжении всего стихотворения. В первую очередь такой канонизации подверглись, конечно, те вариации, которые были созвучны привычным силлабо-тоническим размерам. При этом почти всегда они сопровождались нерифмованным дактилическим окончанием, казавшимся поэтам первым признаком народного стиха.

Обзоры литературных имитаций народных размеров уже делались в русском стиховедении [Жирмунский 1975, 221—228; Штокмар 1941,

289—308]. Поэтому мы ограничимся лишь самой краткой систематизацией этого интересного материала.

а) Пятистопный хорей, исконный размер народного эпического стиха, не нашел в литературных имитациях почти никакого использования. Дело в том, что до середины XIX в. (до лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...») этот размер был еще не освоен в русской поэзии, и поэты, писавшие в пору самых оживленных попыток имитации русского народного стиха — в конце XVIII -- начале XIX в., — проходили мимо него. М. П. Штокмару удалось найти только один пример 5-ст. хорея с дактилическим окончанием в имитации народного стиха — первую песню гусляра из «Отрывков из сказания об Ольге» кн. З. Волконской (Штокмар почему-то пишет об этом уникальном примере, что он «не представляет интереса» [Штокмар 1941, 306]):

Велика звезда взошла палящая:
Что копье висит она на облаке;
Что перун грозит она на недруга...
(«Московский наблюдатель», 1836, ч. 8, кн. 1, 295)

Пятистопный хорей с женским окончанием, напротив, получил довольно широкое распространение, но лишь во второй половине XIX в.; решающую роль здесь сыграли переводы с сербского и подражания им. У истоков этой метрической традиции стоят «Песни западных славян» Пушкина — 5-ст. хорей с женскими окончаниями представлялся как бы упрощенным вариантом сложного пушкинского тактовика. Ритмика этого размера хорошо исследована [Тарановский 1953; ср. Астафьева 1926], поэтому останавливаться на нем нет надобности.

б) Шестистопный хорей стал зато очень рано самым ходовым размером имитаций народного стиха — притом и с мужским окончанием, и с женским, и с дактилическим:

Что мне делать в тяжкой участи своей?
Где размыкать горе горькое свое?..
(А. Мерзляков, «Сельская элегия»)

Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скликай ты родных деток понапрасну...
(А. Мерзляков, «Вылетала бедна пташка...»)

Корабли мои объехали Сицилию,
И тогда-то были славны, были громки мы...
(Н. Львов, «Песня... Гаральда Храброго»)

К началу XIX в. стих этот стал для русских поэтов таким привычным, что Востоков переводил им Шиллера («Жалобы девушки»), а Кап-

нист предлагал переводить «Илиаду». Но эти эксперименты остались единичны. Во второй половине XIX в., в эпоху широкого переосмысления метрических традиций, Полонский еще раз попробовал оторвать этот размер от его фольклорных ассоциаций, написав им большую бытовую поэму «Анна Галдина» (по его словам, размер был подсказан ему не «камаринским» народным стихом, а ритмом фразы «Отче наш, иже еси на небеси...»). Но и этот опыт не имел последствий: бесцезурный 6-ст. хорей остался прежде всего размером народным и песенным.

в) Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием также был освоен имитациями народного стиха очень рано. Уже в сборнике Чулкова есть стихотворения, сплошь написанные этим размером (даже с членением на строфы — как в песне III, № 69). В лирике одним из первых известных примеров является солдатская песня Сумарокова (1770): «О ты крепкий, крепкий Бендер-град, Ты, разумный, храбрый Панин-граф...»; в эпосе — «Илья Муромец» Карамзина, за которым последовали «Бахарияна» Хераскова, «Певислад и Зора» Востокова, «Бова» Пушкина и пр. Николев использовал этот стих в духовной оде, Гнедич переводил им Оссиана, Давыдов — Горация, Батюшков — Грессе, Ап. Григорьев (по воспоминаниям Фета) писал им даже драму о Вадиме Новгородском. В прямых же стилизациях народной поэзии этот стих встречается и у Мерзлякова (в «Надгробной песни З. А. Буринскому» — даже 5-стишными строфами), и у Кольцова, и у Никитина, и у Клюева, и у Есенина («Песнь о Евпатии Коловрате»). Звучание этого размера общеизвестно:

Ах! не все нам горькой истиной
мучить томные сердца свои!
ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов!..

(Н. Карамзин, «Илья Муромец»)

Этот размер сыграл необычайно важную роль в подготовке русского стиха к принятию дактилической рифмы: не случайно первые русские стихи с дактилическими рифмами (после редких экспериментов XIX в.) — «Ах, почто за меч воинственный...» и «Отымает наши радости...» Жуковского — были написаны именно 4-ст. хореем. Но это — предмет для особого исследования [Гаспаров 1973].

г) Трехстопный ямб с дактилическим окончанием в народном стихе, как мы видели, занимает скромное место. Однако уже в песеннике Чулкова есть песня, выдержанная в этом размере (III, № 111: «На улице то дождь, то снег, То дождь, то снег, то вьялица, То вьялица-метелица...»); с ним экспериментируют Сумароков («Не будет дня, во дни часа...»),

Мерзляков («Ах девица-красавица...»), в 1820-х годах мы находим его у Ф. Глинки, у Цыганова, у Дельвига («Мой суженый, мой ряженый...»), в 1830-х — в одном из известнейших стихотворений Кольцова:

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими —
Певучими полным-полна...

«Весенняя» тема кольцовского стихотворения, по-видимому, подсказала Некрасову выбор этого размера для его «Зеленого шума» (1862), а отсюда он был перенесен в эпопею «Кому на Руси жить хорошо» (начатую в 1864—1865 гг.). До Некрасова использовал этот размер в эпосе И. С. Аксаков (один из кусков полиметрической поэмы «Бродяга», 1852); новшеством Некрасова было то, что вереницы строк с дактилическим окончанием он первый стал перебивать «концовочными» строчками с мужским окончанием, членя их на отчетливые строфоиды. Источник этого новшества был указан еще К. Чуковским: это чередование дактилических и мужских рифм в водевильных куплетах и юмористических стихах 1840-х годов («Родился я в губернии Далекой и степной...»). Стих «Кому на Руси жить хорошо» отлично изучен [Рейсер 1974], поэтому на его ритмических особенностях можно здесь не останавливаться. Дальнейшей же истории этот размер в русской поэзии не имел: монументальная поэма Некрасова надолго исчерпала его выразительные средства.

д) Из других попыток имитации народного стиха двухсложными силлабо-тоническими размерами можно указать на 3-ст. хорей: «Девицы-красавицы...» Пушкина, «Без ума, без разума...» Кольцова. От этого стиха с дактилическими окончаниями следует отличать стих с женскими окончаниями, традиция которого тянется от «Дедушка, девицы Часто говорили...» Дельвига, через «песни Лихача Кудрявича» Кольцова, «Выпьем, что ли, Ваня...» Огарева и пр., вплоть до «Что шумишь, качаясь...» И. Сурикова. Это размер, по-видимому, книжного происхождения, который свыкся с народными темами только по смежности со стихом с дактилическими окончаниями. Совсем одиноким экспериментом остался вольный хорей, которым Мей написал переложение «Слова о полку Игореве». Ничто из этих попыток развития не получило.

е) Анапестические имитации народного стиха редки; это опять-таки объясняется тем, что трехсложные размеры вошли в практику русских поэтов позднее, чем двухсложные. От В. Майкова остался набросок (1769; опубликован только в 1867), начатый 2-ст. анапестом — «Во златой век на Севере, При премудром правлении, Тишиной наслаждалося Всероссийское воинство...» — и продолженный 3-ст. анапестом: «Договоры вы мирные помните, И с Россией союза не рушите...». 2-ст. ана-

пест, как сказано выше, получил некоторое применение в имитациях двухиктного народного стиха; 3-ст. анапест входит в употребление только в 1830-х годах, причем одним из первых его применяет «начинатель» русских трехсложников Жуковский (песня 1834 г.: «Слава на небе солнцу высокому — На земле государю великому...»); мы находим его и у Кольцова, и у Тимофеева:

Оседлаю коня, коня быстрого:
Полечу, понесусь ясным соколом
От тоски, от змеи в поле чистое...
Размечу по плечам кудри черные,
Разожгу, распалю очи ясные...

Ко второй половине XIX в. трехсложные размеры становятся в русской поэзии общим достоянием; но к этому времени уже разработаны более тонкие способы передачи народных размеров — кольцовский 5-сложник и лермонтовский стих «Песни про царя Ивана Васильевича», — и трехсложники опять остаются не у дел. В середине века с ними экспериментирует только Мей, написавший вольным (разностопным) анапестом с дактилическим или гипердактилическим окончанием «Песню про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую» и «Песню про боярина Евпатия Коловрата»; в конце века мы находим одинаково гладкие 3-ст. анапесты с дактилическими окончаниями в революционной «Сказке про то, как царь Ахреян ходил Богу жаловаться» А. Барыковой и в верноподданной «Крещенской сказке-побывальщине» К. Случевского (правда, здесь — местами с перебоями из «кольцовских» 5-сложников).

Двухстопный анапест с мужским окончанием («Обойми, поцелуй, Приголубь, приласкай...»), один из любимых размеров Кольцова и его подражателей, не входит в наш обзор: он не имеет истоков в русском народном стихе и вызван к жизни едва ли не единственной песней Пушкина: «Старый муж, грозный муж...» (которая сама написана на народный мотив, но румынский).

ж) «Кольцовский пятисложник», о котором уже приходилось упоминать, появился в русской поэзии задолго до Кольцова: он возник из канонизации дольниковых строк народного тактовика, имеющих цезуру через два слога после первого икта. В чулковском сборнике уже есть песни, где этот размер выдержан от начала до конца с незначительными отступлениями, в том числе знаменитая песня, сложенная будто бы Петром I (I № 177):

Как во городе во Санктпитере,
Что на матушке на Неве-реке,
На Васильевском славном острове,
Как на пристани корабельные

Молодой матрос корабли снастил,
О двенадцати тонких парусах,
Тонких, белыих, полотняныих...

Стих этот рано приобрел популярность в качестве имитации народного размера: он не был похож ни на один из литературных силлабо-тонических размеров и в то же время был достаточно четок и однообразен, чтобы его легко было выдерживать. Н. Львов избрал его для первой русской имитации народного эпоса — «Добрыня» (1794): «О, темна, темна ночь осенняя...» В 1820—1830-х годах этот размер широко употребляется как в «сдвоенных» строках, вроде вышеприведенных, так и в «одиночных» (почти везде у Кольцова) и в сложных строфических сочетаниях «сдвоенных» и «одиночных» строк (у Цыганова); в одной песне Иноземцева появляются даже не «сдвоенные», а «строенные» строки: «Не березонька с гибким явором сплеталась...» Мерзляков использует этот стих для передачи сапфической строфы (любопытно, что сто лет спустя Ф. Ф. Зелинский обратится к этому стиху для передачи дохмиев в хорах Софокла), Тютчев переводит этим размером Гейне: «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, Ах, умаял он, светлый день, меня...» — а Игорь Северянин с легкостью приспосабливает его к своим темам: «В черной фетэрке с чайной розою Ты вальсируешь перед зеркалом Бирюзовою грациозою И обласканной резервэркою...» Основная же, народно-стилизаторская традиция использования этого размера ведет от Кольцова к Никитину, Дрожжину и потом к Клюеву и Есенину с его «Песней о великом походе».

Ритмика этого размера подробно исследована [Bailey 1970; Беззубов 1978]; поэтому здесь на ней можно не останавливаться. Отметим лишь особое место стиха «Песни о великом походе» Есенина: здесь наряду с обычными 5-сложными строчками («По Тверской-Ямской, Под дугою вбряк, С колокольцами Ехал царский дьяк...») имеется много строк с усеченным зачином («Смолк наш царь...», «Ах, яблочко...»), с надставленным зачином («А как пошла по ней Тут рать Деникина...») или раздвинутых до 2-ст. анапеста («В Вечека попадешь...») и 3—4-ст. хорея («Ты езжай-кось, мастер...», «Красной армии штыки...»). В результате сочетания непятисложных строчек с пятисложными появляются довольно сложные ритмы: есенинское двустишие начинает напоминать строчку 4- или 3-иктного тактовика, рассеченную пополам:

Ой ты, синяя сирень / Голубой палисад!	2.322.
На родимой стороне / Никто жить не рад.	2.321.
Опустели огороды, / Хаты брошены,	2.33.2
Заливные луга / Не покошены...	2.22.2

Так пятисложник, явившийся когда-то в русской поэзии как упрощенная, окостеневшая форма народного тактовика, возвращается теперь к первоначальной сложности ритма, из которого он вышел.

з) В заключение следует сказать еще об одной форме имитации народного стиха — логаэдической. О логаэдическом ритме можно говорить, когда канонизируется чисто-тактовиковая ритмическая вариация народного стиха, не разлагающаяся на однородные стопы. Мы нашли три случая такой канонизации тактовиковой формы 2—3: в одном стихотворении Мея («Снаряжай скорей, матушка родимая, Под венец свое дитятко любимое...») и в двух — Клюева («Меня матушка будит спозаранку...» и «Западите-ка, девичьи тропинки...»). К этому можно добавить некоторые тексты народных песен, «выровненные» их первыми издателями для пения под фортепьяно (например, в сборнике «Русские народные песни» Д. Кашина, М., 1834, III, № 10 — канонизация ритма 3—2: «Вдоль по улице молодчик идет. Вдоль по широкой удалый идет...»). Однако логаэдические имитации такого рода не получили развития: раз уж поэты решались выходить за пределы силлаботоники, то они не считали нужным останавливаться после первого шага, а шли дальше по направлению к чистой тонике, стремясь передать звучание народного тактовика во всем богатстве его разнообразия. На важнейших опытах такого рода мы остановимся в следующем параграфе.

Покамест же отметим три приема, одинаково характерных для разработки всех перечисленных размеров у поэтов XVIII—XIX вв.

Во-первых, это трактовка дактилического окончания. Последний слог дактилического окончания может нести сверхсхемное ударение. Ранние поэты охотно пользуются этой вольностью, но затем, чем дальше тем больше, она сходит на нет. Это происходит во всех размерах. Вот процент ударений на последнем слоге для 4-ст. хорея с дактилическим окончанием: Карамзин — 25%, Херасков — 31%, Востоков — 41%, Батюшков — 26%, Гнедич — 18%, Пушкин — 15%, Кольцов — 13%, Никитин — 11%, Клюев — 0,5%, Есенин — 0%. Выбиваются из убывающего ряда только Херасков, поэт старшего поколения, и Востоков, сознательный архаист. В 3-ст. ямбе находим: Сумароков — 90%, Мерзляков — 70%, Дельвиг и Цыганов — 45%, Ф. Глинка и Кольцов — 30%, Некрасов — менее 1%. В пятисложнике находим (в окончаниях вторых полустиший «сдвоенных» стихов или четных строк «одиночных» стихов): Львов — 30%, Кольцов — 25%, Никитин — 16%, Клюев — 19%. Такая же тенденция к все более «чистому» дактилическому окончанию была нами отмечена и для русских имитаций античного ямбического триметра (см. далее в этой книге).

Правда, эта тенденция подчас сочетается с противоположной. Так, интересно, что почти одновременно с некрасовским «очищением» окончания 3-ст. ямба от сверхсхемных ударений Никитин в двух стихотворениях пытается, наоборот, такое сверхсхемное ударение канонизировать («Гнездо ласточки» и фрагмент «Мертвого тела»): «Кипит вода, ревет ручьем. На мельнице и стук и гром, Колеса-то в воде шумят, А брызги вверх огнем летят...» Это не 4-ст. ямб, а 3-ст. ямб с канони-

зированным сверхсхемным ударением на последнем слоге, стих с двумя константами; распределение ударений по стопам в нем: 100% — 83,5% — 100% — 100%; аналог этому редчайшему случаю можно найти опять-таки лишь в русских имитациях античного триметра, о которых упоминалось выше. Так, еще более интересно, что в «одиночных» строчках пятисложника имеется отчетливая тенденция к расподоблению окончаний чередующихся строк: нечетные принимают сверхсхемное ударение, четные сохраняют чистое дактилическое; особенно ярко это выступает у Никитина: «Без конца поля́ Развернули*ся*, Небеса в воде́ Опрокину*лись*, За крутой курга́н Солнце Прячет*ся*, Облаков гряда́ Разверну*лася*...» Ударность нечетных окончаний достигает у Никитина 82% (против 16% в четных окончаниях). А у Есенина эта тяга к ударности окончаний захлестывает и четные строки: и в нечетных, и в четных ударность выше 80%. Это, несомненно, связано с тем, что «Песнь о великом походе» — произведение рифмованное.

Рифма — это второй прием, используемый поэтами XVIII—XIX вв. для украшения своих имитаций народного стиха. Прежде всего она появляется, конечно, в стихе с мужским и женским окончанием — в 6-ст. хорее. Сумароков рифмует: «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой, Что давно я не видалася с тобой...»; у М. Попова женские рифмы в 6-ст. хорее располагаются даже строфой *АВАВСС:* «Не голубушка в чистом поле воркует...» Затем рифма осваивает строки с усеченными окончаниями и со сверхсхемными ударениями на окончаниях в других размерах: «Кипит вода, ревет ручьем...» Никитина, «У меня ль, молодца, Ровно в двадцать лет Со бела со лица Спал румяный цвет...» Полежаева, «Не кукушечка во сыром бору Жалобнехонько Вскуковала, А молодушка в́ светлом терему Тяжелехонько Простонала...» Цыганова. Особенно старались поэты оснастить рифмами пятисложник: то мужскими («Ночь на Босфоре» Вяземского, «Поэт» К. Павловой), то дактилическими («Рассевается, расступается...» А. К. Толстого), то свободным их чередованием («Очи черные» Гребенки, «Тюрьма» Полежаева); у Случевского есть даже попытка рифмовать дактилические рифмы с мужскими («Колыбельная песня»: «Ты засни, засни, моя милая, Дай, подушечку покачаю я, Я головушку подержу твою И тебя, дитя, убаюкаю...»).

Наконец, третий прием — это графическое разделение стиха на две строки, вероятно, с целью подчеркнуть ритм. Общеизвестно, что пятисложник, как сказано, появляется в русской поэзии сперва в виде сдвоенных строк («Как во городе во Санктпитере...»), а потом, в эпоху Кольцова, раздваивается на одиночные строки и в таком виде получает наибольшую популярность («Что, дремучий лес, Призадумался...»). Такому же расчленению подвергается в поэзии начала XIX в. едва ли не каждый из рассмотренных нами размеров. 6-ст. хорей принимает вид: «Страшно воет, завывает Ветр осенний...» (Баратынский, «Песня»); 4-ст. хорей — «Греет солнышко — Да осенью; Цветут цветики — Да не

в пору...» (Кольцов) или «Не хвались ты Славным городом, Ни нарядом И ни золотом...» (Мыльников); 3-ст. ямб — «Так ты, моя Красавица, Лишилась вдруг Двух молодцов...»; 3-ст. анапест — «Я затеплю свечу Воску ярого, Распаяю кольцо Друга милого...» (Кольцов). Это — любопытная и малоизвестная аналогия тому графическому дроблению стиха, которое знакомо всем по поэзии XX века.

8. Литературные имитации народного стиха: тактовик. Мы обследовали 15 текстов или групп текстов XVII—XX вв. Обследование дало следующие показатели (табл. 13, в абсолютных числах):

Таблица 13

«Метр»	«Размер»	«Горе-Злочастие»	Сумароков	Востоков		Пушкин			Лермонтов	А. К. Толстой	Огарев	Минский	Бобров	Заболоцкий	Тимофеев	Сельвинский
				А	Б	П	О	С								
«Хореи»	Х4	28	6	—	8	—	—	—	42	57	13	12	—	—	74	5
	Я3	7	—	—	2	—	—	—	1	2	—	1	—	—	6	—
	Х5	39	36	40	27	216	33	50	49	19	6	9	64	8	60	53
	Я4	23	—	16	17	1	—	—	—	—	—	6	2	—	17	7
	Х6	12	—	15	20	12	2	3	7	4	—	—	8	1	23	19
	Я5	7	—	23	10	2	—	2	—	—	—	—	1	—	10	2
	Я6	6	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
«Анапесты»	Ан. св.	4	—	1	—	—	—	—	—	1	—	1	3	—	—	—
	Ан	62	—	90	59	207	24	53	120	41	37	104	90	94	68	33
	Ам	37	2	46	36	6	3	12	5	5	—	43	9	—	24	7
	Д	4	11	3	8	2	—	—	—	1	—	1	7	—	11	3
	5	—	—	1	—	1	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—
«Дольники»	1—2	20	2	57	29	41	5	18	19	8	5	20	49	2	49	23
	1—2ц	14	—	7	20	27	3	5	89	28	18	83	25	30	48	27
	2—1	13	—	10	17	23	2	18	6	22	6	35	79	—	41	14
	2—1ц	10	—	—	4	1	—	—	21	11	8	23	10	2	21	6
	4	—	—	—	2	—	—	—	—	9	1	—	3	—	2	—
	4ц	17	—	3	—	—	1	—	46	23	5	19	5	4	15	6
«Тактовики»	2—3	25	16	56	42	52	11	14	22	4	3	8	25	10	27	54
	2—**3**	10	2	9	12	16	2	3	12	3	—	3	5	1	21	9
	3—2	23	17	59	48	55	7	9	29	12	3	13	26	5	27	16
	3—2	8	—	28	13	11	2	4	14	2	—	4	9	—	14	3
	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Прочие:		92	—	22	21	49	8	14	22	13	19	10	51	—	57	4
Всего...		451	92	486	396	722	103	205	505	265	124	395	475	158	616	294

Выпишем и здесь, как ранее для народного стиха, основные показатели состава стиха: сперва долю внесхемных «прочих форм» (в процентах от всего количества стихов), потом долю каждой из четырех групп тактовиковых ритмов (в процентах от всего количества схемных стихов, т. е. без учета «прочих форм») — см. таблицу 14.

Таблица 14

Тексты	Внесхемн.	Хореи	Анап.	Дольн.	Такт.	Число стихов
«Горе-Злочастие»	20,5	33	29	20	18	451
Сумароков	—	46	14	2	38	92
Востоков, *А*	4,5	20	30,5	16,5	33	486
Востоков, *Б*	5,5	22,5	27,5	19,5	30,5	396
Пушкин	7,0	33,5	32	15	19,5	1030
Лермонтов	4,0	20	25,5	36,5	18	505
А. К. Толстой	5,0	32,5	19	40	8,5	265
Огарев	15,5	18	35	41	6	105
Минский	2,5	7,5	38,5	46,5	7,5	395
Бобров (1—2 кант.)	11,0	18	26	40,5	15,5	475
(весь текст)	17,5	22	25	26,5	26,5	2182
Заболоцкий	—	6	60	24	10	158
Тимофеев	9,0	34	18	32	16	616
Сельвинский	1,5	30	16	26	28	294

Тексты, обследованные в двух приведенных таблицах, таковы:

«Повесть о Горе-Злочастии», XVII в.; А. Сумароков, «Хор ко превратному свету», 1763; А. Востоков, переводы из сербских песен и другие стихи, 1812—1827; А. Пушкин, «Песни западных славян» (П), «Сказка о рыбаке и рыбке» (С) и несколько отрывочных набросков (О), конец 1820-х — 1830-е годы; М. Лермонтов, «Песня про царя Ивана Васильевича...», 1837; А. К. Толстой, стихотворения 1850-х годов; Н. Огарев, «С того берега», 1858; Н. Минский, «У отшельника», 1896; С. Бобров, переложение «Песни о Роланде» (кантилены 1—2), 1935; Н. Заболоцкий, «Исцеление Ильи Муромца», ок. 1950; Л. Тимофеев, переложение «Слова о полку Игореве», 1953; И. Сельвинский, «Три богатыря», 1960-е годы (отрывок, напечатанный в журнале «Октябрь», 1963, № 5, за вычетом двух вставных «старин гусляра»). Отдельные строки-вставки, написанные другими размерами («Ай, ребята, пойте — только гусли стройте!..») в подсчет не вошли.

а) «Повесть о Горе-Злочастии», по существу, даже трудно назвать имитацией народного стиха — скорее, это прямое и непрерывное продолжение традиции народного стиха, переходящее из устного творчества в письменное. Тематическая связь «Горя-Злочастия» с народными

песнями известна и исследована (В. Ф. Ржигою); метрическая связь «Горя-Злочастия» с народным тактовиком явствует из приводимых цифр. По соотношению четырех ритмических групп «Горе» совпадает с основным, «нормальным» типом былинного тактовика (типом Сивцева-Поромского): преобладание хорея — нерезкое, анапестов и дольников — даже больше, чем чистых тактовиков. Сравнительно высокий процент аномальных форм объясняется порчей текста при записи — то же самое мы видели в текстах Кирши Данилова. («Реставрацию подлинного текста» предпринял в свое время, как известно, Ф. Е. Корш [Корш 1907] и осуществил ее с большой легкостью, хотя, конечно, и с достаточным произволом.) Точно так же уже знакомой нам тенденцией «пословесных записей» к укорочению стиха можно объяснить усиление дольниковых форм (наиболее близкие метрически к «Горю» былины — Домны Суриковой — это тоже пословесная запись!) и усиление коротких строк в составе хорея. Вот образец звучания «Повести о Горе»:

Изволением Господа Бога и Спаса нашего	—
Иисуса Христа Вседержителя	*Ан*
От начала века человеческого	*Х5*
А в начале века сего тленного	*Х5*
Сотворил Бог небо и землю,	*Дк 1—2*
Сотворил Бог Адама и Евву,	*Ан*
Повелел им жити во святом раю,	*Х5*
Дал им заповедь божественну:	*Х4*
Не повелел вкушати пло́да виноградного	*Я6*
От едемского древа великого...	*Ан*

б) Сумароковский «Хор ко превратному свету» представляет собой имитацию вполне определенного произведения народной словесности — песни «Птицы» или «Птицы и звери» («...Орел на море воевода, Перепел на море подьячий, Петух на море целовальник, Журавль на море водоливец... Ворон на море игумен, Живет он всегда позадь гумен...» — ср. конец «Сказки о медведихе» Пушкина). Интересно сравнить соотношение четырех ритмических групп у Сумарокова и в двух вариантах «Птиц» — «пословесном», из сборника Чулкова, и записанном с напева, из сборника Гильфердинга (см. таблицу 2).

Отношение «хорей:анапест: дольник:чистый тактовик» таково:

Чулков	16,5	: 34	: 13,5	: 36
Гильфердинг	35	: 16	: 3	: 46
Сумароков	46	: 14	: 2	: 38

Стих Сумарокова оказывается ближе к звучанию подлинной народной песни, чем пословесная запись Чулкова. Однако в дальнейшей разработке ритмов народного стиха Сумароков обнаруживает осторож-

ность и сосредоточивается лишь на немногих вариациях — на 5-ст. хорее, на дактиле и на тактовике без сверхсхемных ударений. Прямых влияний стиха Сумарокова на стих Востокова, Пушкина и т. д. обнаружить не удается. В стиховедческой литературе на «Хор» Сумарокова впервые обратил внимание лишь Н. Трубецкой [Трубецкой 1937]. Вот образец звучания «Хора» Сумарокова:

За морем подьячие честны:	*Тк 3—2*
За морем писать они умеют;	*Х5*
За морем в подрядах не крадут;	*Тк 3—2*
Откупы за морем не в моде,	*Тк 2—3*
Чтобы не стонало государство.	*Х5*
Завтрем там истца не питают.	*Тк 3—2*
За морем почетные люди	*Тк 3—2*
Шеи назад не загибают,	*Тк 2—3*
Люди от них не погибают...	*Тк 2—3*

в) Переводы А. Востокова из сербских народных песен представляют особый интерес в двух отношениях: во-первых, как образец «Песен западных славян» Пушкина и, во-вторых, как образец стихотворной практики виднейшего стиховеда-теоретика. На то, что песни Востокова влияли на песни Пушкина, указал еще Б. Томашевский [Томашевский 1928, 63—66, 78—83]; однако метрического разбора песен Востокова он не пытался сделать; а продолживший его сопоставление Б. Ярхо ограничился подсчетом числа слогов и числа ударений в стихе у Востокова и Пушкина, не касаясь самого главного — объема и расположения междуударных интервалов [Ярхо 1928, 176—181]. Поэтому позволим себе остановиться на этом материале подробнее.

Первое, что необходимо оговорить, приступая к анализу востоковского стиха, — это его неоднородность. В нем можно различить 4 типа, которые мы условно обозначим буквами *А, Б, В* и *Г*. Тип *А* с женским окончанием можно считать основным типом стиха Востокова:

Город строили три брата родные,	*Тк 3—2*
По отечеству Мрлявчевичи братья:	*Тк 2—3*
Один был брат Вукашин краль,	*Дк 1—2*
Другой Углеша воевода,	*Я4*
А третий — Мрлявчевич Гойко...	*Дк 1—2*

Остальные три типа представляют собой отклонения от него в области каталектики (тип *Б*), тоники (тип *В*) и силлабики (тип *Г*). Вот в чем эти отклонения заключаются.

Тип *Б* выделяется наличием дактилического окончания — а не женского, как в остальных типах. Так написана «Жалобная песня благо-

родной Асан-Агиницы» и ранние (1812—1813) опыты Востокова в народном стихе: «Вафтруднир», «Изречения Конфуция» и «Российские реки»:

Что белеется у рощи у зеленыя?	*Х6*
Снег ли то или белые лебеди?	*Ан*
Кабы снег, он скоро растаял бы,	*Дк 1—2*
Кабы лебеди были, улетели бы прочь...	*Тк 2—3*

Тип *В* выделяется обилием внесхемных строк — главным образом 4-ударных. Так написана короткая песня «Смерть любовников» и первые 15 строк песни «Братья Якшичи». Перелом между началом и продолжением «Братьев Якшичей» разительно ощутим даже на слух, без подсчетов [Ярхо 1928, 178]:

...Отчину дружно они поделили,	—
Все города и земли без спору,	—
Пополам разделили Белград.	*Дк 2—1*
Спор у них вышел только за малость:	—
Конь вороной и сокол чьи будут?	—
Себе, как старшему, требует Дмитрий	—
Сокола и коня вороного;	*Ан*
Не дает ему, не уступает	*Х5*
Богдан ни того, ни другого.	*Ам*
На утро, чуть свет, — взял Дмитрий	*Дк 2—1*
Сокола и коня вороного...	*Ан*

Отчего так раскололось по ритму это стихотворение, неизвестно; напрашивается предположение, что оно переводилось в два приема, но это недоказуемо.

Тип *Г* выделяется повышенным силлабическим единообразием. Так написана большая песня «Марко Кралевич в темнице»: из 152 стихов в ней 143 десятисложны, так что от силлабической нормы отступают лишь 6% стихов. Налицо явное стремление передать в переводе строгий силлабизм сербского «десетераца». В переводах других песен такого стремления нет: отступления от 10-сложия составляют в них 45—65%. Изосиллабизм «Марка» достигается тем, что 75% всех строк — это 5-ст. хореи и 3-ст. анапесты (единственные силлабо-тонические размеры, имеющие при женском окончании 10 слогов); дольниковые вариации (теряющие слог) резко избегаются; а в тактовиковых вариациях прибавка слога в интервале компенсируется сокращением анакрусы с двух слогов до одного:

О родитель мой, краль во Азаке!	*Ан*
(—) Всего в теремах твоих довольно,	*Тк 2—3*
Не имею ни в чем недостатка.	*Ан*

Я несу тебе поклон с приветом *Х5*
(—) От узника, кралевича Марка: *Тк 2—3*
Выпусти его из злой темницы *Х5*
(—) На веру и на честное слово… *Тк 3—2*

В результате соотношение четырех основных ритмических групп в разных типах стиха Востокова выглядит так:

	Внесхемн.	*Хореи*	*Анап.*	*Дольн.*	*Такт.*	*Число стихов*
Тип *А*	4,5	20	30,5	16,5	33	486
Тип *Б*	5,5	22,5	27,5	19,5	30,5	396
Тип *В*	56,5	31,5	5	10,5	53	37
Тип *Г*	4,5	42	40	2	15	152

Две особенности бросаются в глаза в стихе Востокова.

Первая особенность — очень малый процент внесхемных строк (малочисленный тип *В*, конечно, не в счет). Дело в том, что исходя из теоретических взглядов Востокова, мы могли бы ожидать от его народного стиха вольности гораздо большей. Вспомним, что Востоков был основоположником «чисто-тонической» концепции народного стиха, согласно которой число слогов в промежутке между сильными ударениями метрически безразлично: «второе или среднее ударение отделено от первого по крайней мере одним кратким слогом, но может отделяться от оного 4-мя, 5-ю и даже 6-ю краткими, смотря по величине стиха…» [Востоков 1817, 144]. Это — в теории; на практике же мы видим, что 5—6-сложных интервалов в стихах Востокова нет вовсе, а 4-сложные интервалы встречаются всего лишь 39 раз на 861 стих — втрое реже, чем этого можно было бы ожидать по «естественному» ритму русской речи (судя по троесловным выборкам из прозы, обследованным С. П. Бобровым [Бобров 1964]). Востоков-поэт оказывается более чуток, чем Востоков-стиховед: как стиховед он предлагает для народного стиха расплывчатую формулу «чисто-тонической» концепции, как поэт он держится в твердых рамках схемы тактовика. Он слышит подлинное звучание ритмики народного стиха, но еще не умеет найти для него адекватное определение.

Сам Востоков определял стих своих песен по формуле чистого тонизма: «русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием» (примечание к «Свадебному поезду»), «русский сказочный размер с дактилическим окончанием» (примечание к «Асан-Агинице»; «сказочный размер» для Востокова — это тоже «стихи о трех ударениях» [Востоков 1817, 139]). Казалось бы, это налагало на него обязанность строго соблюдать счет ударений и освобождало его от обязанности соблюдать счет слогов в междуударных интервалах. В действительности мы находим

обратное: за объемом междуударных интервалов Востоков внимательно следит, не допуская в них (как мы видели) более 3 слогов; в счете же ударений, как это ни странно, допускает самые широкие вольности, отяжеляя стих сверхсхемными ударениями, особенно — в 2-сложных интервалах. Вот примеры из одной только «Сестры девяти братьев»: стихи с одним отягчением:

У ма́тери сыно́в *милых* де́вять...	*Тк 3—2*
Пока́ осьмеры́х *женил* бра́тьев...	*Ам*
На пути́ *стоит* бе́лая це́рковь...	*Ан*
Отойди́ *прочь*, я́зва морова́я...	*Х5*

стихи с двумя отягчениями:

В году бу́дем навеща́ть *каждый* ме́сяц...	*Тк 3—2*
Видно, ты́ *родным* бра́тьям ненави́стна...	*Тк 2—3*
«Подожди́ *здесь*», бра́т *сестре* молвил...	*Дк 1—2*

и даже стихи с тремя отягчениями:

Один Ба́н *жених*, друго́й генера́л *был*...	*Тк 3—2*

Шесть реальных ударений вместо трех схемных — вольность очень большая, даже при том чрезвычайно широком представлении об атонации внутри «прозодического периода», какого придерживался Востоков (насчитывая, например, в «периоде» «не убежит никто от смерти» одно лишь сильное ударение [Востоков 1817, 100]). И вместе с тем, отклоняясь от чисто-тонической схемы, все эти строки ни на слог не выпадают из тактовиковой схемы. Ритм тактовика, который Востоков слышал в народном стихе, не умея его определить, значил для его практики больше, чем чисто-тонический принцип, им же провозглашенный, но оставшийся для него лишь теоретическим понятием.

Вторая особенность стиха Востокова — это соотношение составляющих его ритмических вариаций. Здесь он сильно отличается от своего народного образца. Там, как мы видели, на первом месте были хореи, затем чистые тактовики, затем дольники с анапестами. У Востокова на первом месте чистые тактовики, на втором анапесты, только на третьем хореи, и на последнем дольники. Эта последовательность одинакова и при женском, и при дактилическом окончании.

Объяснять эту стойкую тенденцию востоковского ритма приходится лишь гипотетически. Почему Востоков выдвигает на первый план чистые тактовики 2—3 и 3—2? Вероятно, именно потому, что он чувствовал их специфическую характерность для избранного им размера: эти вариации подчеркивают ту неравносложность междуиктовых интервалов, в которой он первый увидел важнейший признак народного стиха,

поэтому они должны были служить как бы основой ритма, а хореи и анапесты — ощущаться как их вариации [Востоков 1817, 100]. Почему Востоков так усердно разрабатывает анапестические вариации? Может быть, просто потому, что в его время это был размер новый для русского стиха, «нащупанный» поэтом еще в «Марке Кралевиче» и не перестававший его интересовать. (Во всяком случае, именно здесь, как мы увидим, по следам Востокова пошел Пушкин.) Почему тогда Востоков остался равнодушен к хореическим вариациям — ведь 5-ст. хорей тоже был для русского стиха размером новым? Может быть, потому, что 5-ст. хорей был разработан к этому времени если не в русской, так в немецкой поэзии (в частности, в переводах тех же сербских песен [см. Гаспаров 1996]), и результатами этой разработки Востоков остался недоволен: размер показался ему слишком однообразным. По крайней мере, в примечании к «Свадебному поезду» он писал: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе... Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас и для русского слуха, может быть, несколько утомительному».

Из остальных особенностей ритмики Востокова отметим, во-первых, весьма небольшой процент цезуры в дольниковых формах (13% при женском окончании, 33% при дактилическом; в былинах, как мы видели, он превышал 50%). Это оттого, что главным образцом его был все же не русский народный стих, а сербский с его асимметричной цезурой 4+6, ничем не напоминавшей симметричную цезуру 5+5 дольниковых строк былины (а пуще того — народных песен). Во-вторых же, обращает на себя внимание неожиданное превышение тактовиковых вариаций 3—2, **3**—2 над вариациями 2—3, 2—**3** (в былинах отношение было обратное). Такую же тенденцию строки стягиваться, а не распространяться к концу мы встретим потом у Лермонтова; объяснить ее мы не беремся.

Последний и самый трудный вопрос — об отношении стиха Востокова не к русскому, а к сербскому народному стиху. Дело в том, что у Востокова имеются по крайней мере два определения сербского народного стихосложения, очень странных в устах такого выдающегося филолога [ср. Ярхо 1928, 176]. Первое — в вышеприведенном примечании к «Свадебному поезду»: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе...» Второе — в «Опыте о русском стихосложении» [Востоков 1817, 69]: «Народные песни у сербов сочиняются без рифм и, кажется, имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому. См. песенник сербский... изданный 1814 в Вене Вуком Стефановичем» и т. д. Как согласовать эти взаимопротиворечивые утверждения с тем (справедливым) ощущением сербского стиха как 10-сложного силлабического, свидетельством которого является для нас востоковский перевод «Марка Кралевича»? Может быть, в

первом случае Востоков имеет в виду не ритм стиха, а ритм напева, который, действительно, в сербских песнях звучит 5-ст. хореем. Может быть, во втором случае Востоков хотел прежде всего указать на беспорядочное расположение ударений в сербском стихе, странное для слуха, привыкшего к стопам. Скорее же всего, над ним тяготела теоретическая схема: силлабическое стихосложение свойственно будто бы лишь языкам с фиксированным ударением [Востоков 1817, 65—66]; в сербском языке ударение не фиксированное, стало быть, сербское народное стихосложение должно быть тоническим, как русское (и немецкое, о чем Востоков помнит, но не говорит); а если в «славеносербском» литературном стихе все же господствует силлабика, то лишь под влиянием «италиянцев и франков» [Востоков 1817, 69], как в русском она господствовала под влиянием поляков. Факты противоречили этому, но Востоков закрывал на них глаза: слышал 10-сложный силлабический ритм, но не признавал его.

Важнее всего, конечно, было бы исследовать, в какой мере реальное расположение ударений в сербском стихе влияло на расположение ударений в стихе Востокова (и в стихе пушкинских «Песен западных славян»). Вопрос этот, впервые поставленный, как известно, Ф. Е. Коршем [Корш 1901, 32], остается открытым и обещает быть очень интересным для исследователей сравнительной славянской метрики.

г) Стих пушкинских «Песен западных славян», в противоположность востоковскому, был предметом живого интереса стиховедов. Рано было замечено, что господствующими ритмическими формами здесь являются 5-ст. хорей и 3-ст. анапест, поэтому главный спорный вопрос представлялся так: к которому из этих двух размеров легче возвести все остальные ритмические вариации? Хореическую интерпретацию выдвинул Б. Томашевский в своей статье 1916 г. [Томашевский 1928, 63—76], объясняя все нехореические вариации пушкинского стиха с помощью «перебоев», усечений и искусственных синерес («белое тело» > «бело тело») в рамках хорея. Анапестическую интерпретацию выдвинул С. П. Бобров [Бобров 1915, ср. Бонди 1978, 407—420], объяснявший все неанапестические вариации с помощью «пауз» и растяжений («квартолей», «квинтолей») анапестической стопы. Эклектического взгляда придерживался Г. Шенгели [Шенгели 1923, 104—108; 1940, 98—101], который считал 5-ст. хорей и 3-ст. анапест равноправными вариациями (объединяемыми общей обеим 10-сложностью), а остальные вариации толковал то как «леймизированный хорей», то как «леймизированный анапест», судя по тому, где получается более «естественное распределение интонаций».

В результате спора «хореическая» теория обнаружила свою неудовлетворительность — кроме Б. Томашевского, никто ее не поддержал, — «анапестическая» же теория, напротив, легла в основу тех взглядов, которые ныне являются общепринятыми. Дело в том, что вся прак-

тика русского стиха XX в. убедительно показала: стих с неравносложными междуударными интервалами естественно воспринимается «на фоне» не двухсложных, а трехсложных размеров: «дольник на трехсложной основе» стал одной из популярнейших стихотворных форм, «дольник на двухсложной основе» остался представлен единичными экспериментами: «Последней любовью» Тютчева, «Голосом из хора» Блока, морскими балладами Багрицкого. Причина этого — в основоположной разнице двухсложного и трехсложного ритма, сформулированной впервые Н. Трубецким и Р. Якобсоном: основой двухсложного ритма в русском стихе являются *обязательно-безударные* слоги (нечетные в ямбе, четные в хорее), чередующиеся с произвольно-ударными слогами, а основой трехсложного ритма являются *обязательно-ударные* слоги (каждый третий), чередующиеся, как правило, с обязательно-безударными слогами[2]. Более подробное изложение теории Трубецкого — Якобсона увело бы нас слишком далеко в сторону [см. Гаспаров 1974, 190—193]; но ясно, что стих с переменными безударными интервалами между иктами не может иметь в основе схему, которая держится на правильной последовательности безударных слогов, а может иметь только схему, которая держится на ударных слогах — то есть схему трехсложных размеров. «Перебой», основное понятие концепции Томашевского, — орудие более неуклюжее и неудобное, чем «стяжение» и «растяжение», основные понятия Боброва.

Разумеется, в своем первоначальном виде «анапестическая» теория стиха «Песен западных славян» уже никого не удовлетворяет. Она сделала свое дело: указала на то, что ритмическая основа «Песен» не силлабическая (как думал Томашевский), а тоническая. Сам С. П. Бобров в поздних своих работах предпочитал пользоваться понятием «переменной стопы» или «комплекса» и рассматривал размер «Песен» как «вольный стих» из трех переменных стоп [Бобров 1964, 1964а, 1967]; В. М. Жирмунский, со своей стороны, определял этот размер как «трехударный тонический стих с женскими окончаниями» [Жирмунский 1965; ср. Жирмунский 1975, 224—225]. Что это — лишь два разных названия одного и того же явления, убедительно показал А. Н. Колмогоров [Колмогоров 1966]. Упреки в том, что под такое определение можно подвести любую прозу, нарезав ее на равноударные отрезки [Жирмунский 1965, 134], неосновательны: задача исследователя заключается как раз в том, чтобы определить, какие дополнительные ограничения налагаются в размере «Песен» на трехударный ритм, чтобы он ощущался как ритм стиха, а не прозы. Подробнее всего об этом говорится в выше-

[2] Из более ранних исследователей ближе всего подходили к этому взгляду Л. В. Щерба в «Опытах лингвистического толкования стихотворений» и Б. В. Томашевский в его раннем «Русском стихосложении» [Щерба 1957, 37; Томашевский 1923, 41].

указанных поздних статьях С. П. Боброва, к которым мы и отсылаем читателя; здесь же мы ограничимся лишь самыми внешними признаками, определяющими место пушкинского стиха в истории имитаций русского народного тактовика.

Мы разобрали тот же материал, что и С. П. Бобров: 11 из 15 «Песен западных славян» (П), отрывки (О) «Что белеется...», «Менко Вуич...», «Всем красны боярские конюшни...», «Еще дуют холодные ветры...», «Как по Волге по реке по широкой...» и «Сказку о золотой рыбке» (С) — всего 1030 стихов (Бобров учитывал из них 1021, отстранив 4-ударные и 2-ударные стихи).

Прежде всего, обращает на себя внимание, с какой полнотой укладывается пушкинский стих в схему тактовика. По подсчетам С. П. Боброва, в «центральный квадрат» таблицы сочетаний междуиктовых интервалов, соответствующий нашей схеме тактовика (см. выше, § 2) входит 91,4% всех стихов, по нашим подсчетам — 93,2% всех стихов. На фоне этой массы остальные 7—9% стихов воспринимаются как аномалии, отступления, несущие каждый раз особую выразительную функцию. Примеры — в указанных статьях С. П. Боброва и А. Н. Колмогорова.

Далее, обращает внимание соотношение четырех ритмических групп: оно иное, чем у Востокова, и еще дальше отходит от народного оригинала. Именно, Пушкин сохраняет востоковское усиление анапестов, но ослабляет востоковское усиление чистых тактовиков. Первое—второе места по частоте у него делят хореи и анапесты[3], а за ними с большим отрывом следуют чистые тактовики и затем дольники. Как это объяснить? По-видимому, после опытов Востокова слух поэта и читателя уже несколько привык к тонической соизмеримости хореических и анапестических вариаций, и теперь не было надобности на каждом шагу напоминать об этой соизмеримости ритмическим фоном чистого тактовика; в то же время открылась возможность напомнить слуху о силлабической соизмеримости хореических и анапестических вариаций, и поэтому равносложные 5-ст. хореи и 3-ст. анапесты равномерно выдвинулись вперед. Та же забота о силлабическом подравнивании сказывается и в том, что среди хореических вариаций Пушкин сосредоточивается на строках средней длины, избегая длинных (у Востокова длинные составляли 40,5%, у Пушкина 6,5%), и сосредоточивается на собственно хорее, избегая ямба (у Востокова 41,5% ямба, у Пушкина 1,5%).

Зато внутренний ритм 5-ст. хорея — размера, наиболее нового для русского стиха, — у обоих поэтов приблизительно одинаков. Ритмических форм с ударениями на I, II, III, IV, V стопах у Востокова 7, у Пушкина 22; на II, III, IV, V — соответственно 16 и 49; на I, III, IV, V — 4 и 3;

[3] 321 хорей (и ямб) на 308 анапестов (и других трехсложников); а если откинуть ранние отрывки с их усиленным хореизмом, то на 292 хорея придется 296 трехсложников.

на I, II, IV, V — 4 и 22; на I, II, III, V — 20 и 73; на II, IV, V — 8 и 25; на II, III, V — 43 и 98; на I, III, V — 3 и 6; всего — 105 и 298. Соотношение 5-, 4- и 3-ударных форм у Востокова — 7:42:51; у Пушкина — 8:49:43; тогда как в будущем литературном 5-ст. хорее второй половины XIX в. (по Тарановскому) — 15:50:35. Мы видим, как ориентация на трехиктный народный стих снижает у Востокова и Пушкина долю полноударных строк и повышает долю 3-ударных строк.

Это дает такое распределение ударений по строке (в сопоставлении с средними показателями для русского 5-ст. хорея XVIII—XIX вв., выведенными из данных Тарановского):

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*
Чистый 5-ст. хорей до 1850	63	87	85	56	100
Востоков	36	93,5	88,5	37	100
Пушкин	42,5	97	84,5	40,5	100
Чистый 5-ст. хорей после 1850	47,5	96,5	88	48	100

Видно, что хорей Востокова и Пушкина по своему строению гораздо ближе к хорею последующего, «послелермонтовского» периода, чем к хорею их предшественников и даже младших современников.

В дольниках у Пушкина выше процент цезуры, чем у Востокова; в тактовиках формы 2—3 преобладают над формами 3—2 — здесь Пушкин чутче прислушивался к народному стиху, чем его предшественник.

д) Стих лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...» был в свое время исследован М. П. Штокмаром [Штокмар 1941]; к сожалению, исследователь не дал статистики ритмических форм, а ограничился статистикой распределения ударений по слогам, начиная с конца — признаком, для неравносложных стихов мало показательным. Поэтому, кроме констатации общей близости «Песни» к метрике былин, это исследование, при всем богатстве собранного материала, дало немногое. Содержательную, но краткую и местами субъективную характеристику стиха «Песни» дал также С. П. Бобров [Бобров 1967, 2, 71—75].

Главное отличие лермонтовской «Песни» от стиха Сумарокова, Востокова (в сербских песнях) и Пушкина — ее дактилическое окончание. Поэтому, работая над стихом «Песни», поэт получает естественную возможность опереться на опыт силлабо-тонических имитаций народного стиха с дактилическим окончанием — т. е. прежде всего 4-ст. хорея и пятисложника (5-ст. хорей и 3-ст. ямб, как мы видели, были редки, а 6-ст. хорей чаще имел не дактилическое окончание, а мужское или женское). Это наложило отпечаток на весь ритмический облик «Песни».

Самые частые ритмические вариации у Лермонтова — дольниковые; за ними следуют анапесты, потом хореи и, наконец, чистые тактовики. При этом дольники выступают в облике литературного пятисложника: в них высокий процент двухударных строк с 4-сложным интервалом и почти постоянная цезура, разделяющая стих на две симметричные половины:

...Как полюбишься — празднуй свадебку,
Не полюбишься — не прогневайся...

...Косы русые — расплетенные
Снегом-инеем — пересыпаны...

...Государь ты мой — красно солнышко,
Иль убей меня — или выслушай...

...Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится...

Цезурованных дольников такого рода в «Песне» 156 — почти треть ее состава. Именно этот размер — а не чисто-тактовиковый, как у Востокова, — образует ритмический фон произведения, из которого выделяются и хореи, и анапесты. Ритм пятисложника таков, что может восприниматься и как 2-ст. хорей и как 1-ст. анапест (отсюда постоянные затруднения стиховедов), поэтому к роли «общего знаменателя» хорея и анапеста он подходит не хуже, чем тактовик. Как «подверстывается» к пятисложнику анапест, легко увидеть, обратив внимание на словоразделы в лермонтовском анапесте: в 89 стихах из 120 (75%!) на втором месте здесь стоит мужской словораздел, выделяющий на конце стиха пятисложную группу, вполне созвучную «кольцовскому» полустишию:

...Вот он слышит в сенях — двери хлопнули;
Потом слышит шаги — торопливые;
Обернулся, глядит — сила крестная!..

(ср. кольцовское дробление анапеста: «Я затеплю свечу Воску ярого...»). Что это членение стиха не случайно, а нарочито, видно из сопоставления с анапестами Востокова в его стихе с дактилическими окончаниями: там мужской словораздел на втором месте составляет лишь 46%. Такие же словоразделы, выделяющие пятисложную группу на конце стиха, часты у Лермонтова и в 4-ст. хореях (46%):

...Твои речи — будто острый нож;
От них сердце — разрывается...

и в 5-ст. хореях (49%):

...Над Москвой великой — златоглавою,
Над стеной кремлевской — белокаменной...

и особенно в чистых тактовиках (58,5%):

...Тяготит она плечи — богатырские,
И сама к сырой земле — она клонится...

однако здесь все же нет полной уверенности, что эта тенденция не случайна, а сознательна. Можно добавить, что из 22 внесхемных стихов «Песни» 13 имеют строение 1—4 и пятисложную группу на конце —

...Чтобы свету Божьего — ты не видела,
Мое имя честное — не порочила...

таким образом, даже внесхемные стихи подверстываются к схемным, ориентируясь на дольниковые пятисложники.

Наряду с пятисложником, в стихе Лермонтова усиливается 4-ст. хорей. В стихе с женским окончанием строки 4-ст. хорея кажутся слишком коротки и потому отсутствуют. В стихе с дактилическим окончанием краткость 4-ст. хорея не столь заметна; поэтому процент коротких строк среди хореев повышается (с 11,5% у Востокова до 43,5%), а процент длинных падает (с 36,5% у Востокова до 7%). Влияние традиции «карамзинского» хорея (которому сам Лермонтов отдал дань в «Песне Ингелота») несомненно.

Чисто-тактовиковые ритмы Лермонтова любопытны тем, что в них опять — как у Востокова, но не как у Пушкина и не как в народном подлиннике — сочетание интервалов 3—2 чаще, чем 2—3.

Какому народному образцу следовал Лермонтов в стихе «Песни»? М. П. Штокмар указал на одну из песен чулковского сборника (II, № 129: «Из Кремля, Кремля, крепка города...»), С. П. Бобров — на духовные стихи с их «тоскливым однообразием» пятисложного склада. Метрически это равновозможно: мы видели (§ 3), что ритм чулковских песен и духовных стихов с дактилическими окончаниями очень сходен. (Правда, нужна оговорка: песни и духовные стихи могли повлиять на обилие дольниковых пятисложников у Лермонтова, но не могли повлиять на обилие анапестов у него; широкому использованию анапестов Лермонтов мог учиться только у Востокова и Пушкина.) Но по прочим признакам вероятнее, что Лермонтов подражал не духовным стихам, а чулковским песням. Во-первых, записи духовных стихов при Лермонтове еще не издавались, а предполагать знакомство с ними «со слуха» всегда рискованно. Во-вторых, жанр «Песни» имеет мало общего с духовными стихами, но много общего — с историческими песнями, каких много у Чулкова. В-третьих, наконец, у лермонтовской «Песни» есть по крайней мере одна текстуальная перекличка с чулковской песней II, № 150 (концовка): «Буде стар человек пойдет, помолится, Моему ли телу грешному поклонится; Как охотники пойдут, так настреляются; Буде млад человек пойдет, в гусли наиграется...»

е) Народный стих А. К. Толстого не исследовался ни разу. Мы разобрали следующие тексты: «Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице...», «Уж ты нива моя, нивушка...», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти...», «Не Божиим громом горе ударило...», «Ты почто, злая кручинушка...», «Вырастает дума, словно дерево...», «Хорошо, братцы, тому на свете жить...», «Исполать тебе, жизнь, баба старая...», «Ходит Спесь, надуваючись...», «Правда» (1856—1859 гг.). Все стихи с дактилическим окончанием.

Стих Толстого представляет собой дальнейшее развитие основных тенденций, наметившихся в лермонтовском стихе. На первом месте попрежнему дольниковые вариации, доля их повышается до 40%; на последнем месте — чисто-тактовиковые вариации, доля их падает до 8%. Среди дольников еще более заметна становится двухударная вариация 4 — практически вариации 1—2, 2—1 и 4 встречаются почти с равной частотой. Среди тактовиков еще резче преобладают вариации 3—2 над вариациями 2—3. Среди хореев еще резче выдвигаются на первый план короткие, 4-стопные: на короткие строки приходятся три четверти всех хореических вариаций. Отступлений от лермонтовских тенденций можно указать только два. Во-первых, среди дольников понижается процент цезурованных стихов (даже в вариации 4, особенно тяготеющей к цезуре, появляются такие строки, как «Ты, неведомое, незнамое...», «Людям добрым в уразумение...» и т. п.) — поэт как бы сопротивляется нарастающему засилью пятисложников. Во-вторых, и это гораздо важнее, понижается доля анапестических вариаций (иссякает инерция, идущая от Востокова и Пушкина), и анапесты отступают перед хореями со второго места на третье. Вот образец звучания стиха Толстого — сочетание 4-ст. хореев, анапестов и дольников:

Исполать тебе, жизнь — баба старая,	*Ан*
Привередница крикливая,	*Х4*
Что ты, лаючись, накликнулась,	*Х4*
Растолкала в бока добра молодца,	*Ан*
Растрепала его думы тяжкие!	*Ан*
Что ты сердца голос горестный	*Х4*
Заглушила бранью крупною!	*Х4*
Да не голос один заглушила ты,	*Ан*
Заглушила ты тот гуслярный звон,	*Дк 1—2ц*
Заглушила песни многие,	*Х4*
Что в том голосе раздавалися...	*Дк 4ц*

ж) Еще более близкое продолжение лермонтовской традиции представляет собой стих Огарева. Здесь нет даже того отклонения, которое позволяет себе Толстой, — от анапестов к хореям: в точности как у Лермонтова, на первом месте стоят дольники, на втором анапесты (и

занимают они вместе не 60%, как у Лермонтова, а целых 75%), и далеко позади следуют хореи и чистые тактовики. Среди дольников преобладание цезурных форм также больше, чем у Толстого; среди хореев короткие также преобладают, а длинные отсутствуют совсем. «С того берега» (1858) — единственное произведение Огарева, где ему удалась имитация народного тактовика; другие его опыты с народным стихом — это или раешный акцентный стих («Восточный вопрос в панораме»), или дольниковые пятисложники с редкими отступлениями («За столом сидел седой дедушка...»), или чередование кусков пятисложника и кусков 4-ст. хорея («Гой, ребята, люди русские!..»). Трудно сказать, не сыграла ли здесь роль тематическая перекличка с «Песней про царя Ивана Васильевича...»: поэма Огарева посвящена смерти Орсини на эшафоте:

И пошли на плаху колодники,	*Дк 1—2*
Шли спокойно они и безропотно,	*Ан*
Перед смертью только воскликнули:	*Дк 1—2*
«Эх! да здравствует наша родина	*Дк 2—1ц*
И другая страна, столь любимая,	*Ан*
Где теперь мы слагаем головы,	*Дк 2—1*
А в любви к ней не раскаялись!	*Х4*
И попадали обе головы,	*Дк 2—1ц*
И палач склал обе головы в мешок.	*Х5*

з) Н. Минский вряд ли знал поэму Огарева, напечатанную тогда лишь за границей; и тем не менее его поэма «У отшельника» (1896) вплотную примыкает по метру к огаревской и представляет собой как бы следующую стадию переработки лермонтовской традиции в сторону дальнейшего единообразия ритма. Если ведущие формы, дольники и анапесты, у Лермонтова составляли вместе 60%, у Огарева 75%, то у Минского они составляют 85%, и остальные формы, хореи и чистые тактовики, играют роль лишь вспомогательных примесей к этим основным ритмам. Все остальные признаки стиха также нам уже знакомы: исчезновение длинных хореев, высокий процент цезур в дольниках (хотя и не достигающий не только лермонтовского, но и толстовского уровня: сопротивление пятисложникам продолжается). Получается довольно гладкий и монотонный стих, вполне во вкусе своего времени, привычного к трехсложным ритмам[4]:

От поселков людских во все стороны	*Ан*
Разбежались дороги бойкие,	*Дк 2—1*

[4] За однообразие стиха осуждает поэму Минского молодой Брюсов в письме к П. Перцову, тут же заодно излагая теорию народного стиха своего учителя Ф. Е. Корша; любопытно, что и Брюсов не может не вспомнить здесь «Песнь о купце Калашникове» [Брюсов 1927, 65—66].

А как только дошли до темных лесов,	*Ан*
Испугались они, призадумались	*Ан*
И одна за другой отставать стали.	*Ан*
Только две дорожки отважились,	*Дк 1—2*
Вошли в трущобы лесистые,	*Дк 1—2*
И то крадучись, извиваючись.	*Дк 4ц*
Как дорожка побольше влево взяла —	*Дк 2—1*
К жигулевским горам, к Волге матушке,	*Ан*
Протоптали ее люди беглые…	*Ан*

Модернистская поэзия XX в. не разрабатывала народный тактовик, предпочитая экспериментировать с имитациями античной метрики или западноевропейской тоники. Подражания А. М. Добролюбова духовным стихам стоят на грани тактовика и молитвословного стиха и поэтому требуют особого рассмотрения. Новые опыты в рассматриваемой нами области являются лишь в советское время и идут в разных направлениях. Наиболее разнообразен стих Боброва, наиболее однообразен стих Заболоцкого, середину нащупывают Тимофеев и Сельвинский.

и) С. П. Бобров написал нашим размером — с женским окончанием — переложение «Песни о Роланде» (1935, изд. 1943). Для него это было сознательным воспроизведением стиха Пушкина и Лермонтова, которым он занимался как стиховед за двадцать лет до того и к которому вернулся через двадцать лет после того: «Мы избрали для нашего переложения стих, которым Пушкин написал „Песни западных славян“, а Лермонтов — „Песнь о купце Калашникове“», — пишет он в послесловии. Мы разобрали две первые кантилены переложения Боброва, сам Бобров сделал подобный подсчет по всей поэме [Бобров 1964, 271].

После самим же Бобровым произведенного статистического обследования и «Песен западных славян» и «Песни о купце Калашникове» совершенно ясно, что ритмические тенденции этих двух произведений очень различны, и подражать тому и другому стиху сразу вряд ли возможно. Действительно, это скрещение установок на два несхожих образца привело к любопытным результатам. Женское окончание воспроизводит стих Пушкина; соотношение основных групп ритмических вариаций в первых двух кантиленах воспроизводит (очень близко) стих Лермонтова; а соотношение ритмических вариаций во всей поэме в целом дает уникальную картину — почти точное равновесие всех четырех ритмических групп: и хореев, и анапестов, и дольников, и чистых тактовиков. Вместе с женским окончанием от стиха Пушкина в стих Боброва переходит и господство строк средней длины среди хореев, и малый процент двухударных строк среди дольников, и «пушкинский», а не «лермонтовский» уровень цезуры в дольниковых формах. Новым в стихе Боброва является преобладание вариации 2—1 над вариацией 1—2 в дольниках: это — явный результат влияния литератур-

ного дольника XX в., в котором, как известно, форма 2—1 чем дальше, тем больше вытесняла форму 1—2. Наконец, для стиха Боброва характерен повышенный процент внесхемных форм, т. е. стихов с удлиненными 4- и 5-сложными интервалами; это также явный результат влияния поэзии XX в. с ее экспериментами на грани акцентного стиха, которым немалое внимание уделял и сам Бобров в своих оригинальных стихотворениях.

Вот образец стиха Боброва: обилие внесхемных строк, преобладание 2—1 над 1—2, приблизительное равновесие основных ритмических групп:

На мече Ганелон клянется,	*Дк 2—1*
А Марсилий поклялся книгой,	*Дк 2—1*
Где записаны богомерзкие законы	—
Тервагана и Магомета.	*Дк 4*
Подходят к Ганелону сарацины,	*Я5*
Вальдаброн ему меч подносит,	*Дк 2—1*
В тысячу мангонов ценою,	*Тк 3—2*
А другой, Климорин-язычник,	*Дк 2—1*
Ему дарит шлем драгоценный	*Дк 1—2*
С дорогим карбункулом посредине.	—
Выходит Брамимонда-королева,	*Я5*
Говорит ему: — Сир, я люблю вас,	*Ан*
А жене вашей от меня подарок! —	—
Дорогие запястья ему дарит,	*Тк 2—3*
Ганелон себе в обувь их прячет.	*Ан*

к) «Исцеление Ильи Муромца» Н. Заболоцкого было написано в конце 1940-х годов, но опубликовано лишь посмертно, в 1965 г., вместе с отрывками из заметки о принципах стихотворного переложения русских былин. В заметке этой, между прочим, говорится: «Надобно помнить, что тонический стих былины обнаруживается только при пении ее сказителем, на что указывал еще Гильфердинг. В писаном тексте, где будут отсутствовать музыкальный каданс и вспомогательные вставные словечки, стих потеряет свой тонический характер. Поэты обязаны воссоздать тонический стих собственными средствами и не отступая от былинного стиля».

Суждение это любопытно: оно показывает, что писаный текст былинных публикаций, по-видимому, не воспринимался Заболоцким как стих. Как известно, во всех своих поэтических экспериментах Заболоцкий строго держался рамок силлабо-тоники, а если выходил из них, то обращался непосредственно к верлибру (например, в финале поэмы «Деревья»); промежуточные формы — дольники, акцентный стих — были ему чужды. Поэтому «воссоздать тонический стих собственными сред-

ствами» для Заболоцкого значило: переложить былину в силлабо-тонический стих. Это он и сделал в «Исцелении Ильи Муромца»: почти две трети его переложения составляют чистые анапесты, четверть — дольниковые пятисложники, и лишь в небольшой примеси к ним присутствуют другие формы. Можно заметить, что ритм начала «Исцеления» однообразнее, конца — разнообразнее (в первой половине поэмы анапест составляет 68%, во второй — только 50,5% строк): по-видимому, в ходе работы слух поэта постепенно притерпелся к отступлениям от анапестической схемы. Почему Заболоцкий избрал основным размером переложения именно анапест (а не 5-ст. хорей, например, как в «Слове о полку Игореве» и в переводах с сербского), — сказать трудно. Во всяком случае, стих Заболоцкого — это завершение той тенденции к ритмическому единообразию, которая тянется от Лермонтова через Огарева и Минского (хотя непосредственное влияние Огарева и Минского на Заболоцкого весьма сомнительно). Вот отрывок из переложения Заболоцкого:

Отвечает Илья свет Иванович:	*Ан*
«Я и рад бы вам дать подаяние,	*Ан*
Рад бы дать я вам пива из погреба,	*Ан*
Напоить вас, калик, крепкой брагою, —	*Ан*
Да уж тридцать лет, как я сиднем сижу,	*Дк 1—2ц*
Как я сиднем сижу, за избой гляжу.	*Ан*
Мне ни с печки слезть, мне ни ковш достать,	*Дк 1—2ц*
Мне ни ковш достать, вам испить подать».	*Дк 1—2ц*

л) Л. И. Тимофеев опубликовал свое переложение «Слова о полку Игореве» былинным стихом в 1953 г. (в малой серии «Библиотеки поэта»). Десять лет спустя он напечатал статью [Тимофеев 1963], в которой доказывал (вслед за Ф. Е. Коршем), что былинный размер действительно был первоначальным размером «Слова» и переложение это должно рассматриваться как перевод размером подлинника. Точка зрения Л. И. Тимофеева поддержки не получила; однако переложение его сохранило интерес как еще один образец имитации русского народного тактовика.

Соотношение основных ритмических групп у Тимофеева такое: на первом месте — хореи, тотчас вслед за ними — дольники (на эти две группы приходится две трети всех схемных стихов), а потом, с большим отрывом — анапесты и чистые тактовики. Это мало похоже на обычную былинную последовательность — хореи, чистые тактовики, анапесты, дольники, — зато несколько похоже на «народный стих» Лермонтова и очень похоже на стих А. К. Толстого. Именно Лермонтовым и Толстым, а не подлинными текстами былин, бессознательно руководство-

вался Л. И. Тимофеев в своей реконструкции былинного стиха[5]. Это явствует и из соотношения коротких, средних и длинных строк в самых частых, хореических вариациях: на первом месте здесь короткие строки (42%), на последнем длинные (18%), как и у Лермонтова с Толстым; тогда как в настоящем былинном стихе соотношение обратное, короткие составляют 13%, а длинные 49%. Отходит от инерции Лермонтова и Толстого Тимофеев только в двух случаях: во-первых, в дольниках он не так увлекается двухударной формой 4 и цезурой (процент цезурованных строк у него ниже не только чем у Лермонтова и Толстого, но и чем в былинах, — сказывается опыт бесцезурного дольника Блока, любимого поэта Тимофеева); во-вторых, в чистых тактовиках он, наконец, преодолевает господство формы 3—2 и восстанавливает характерное для народного стиха преобладание формы 2—3. Вот отрывок переложения Тимофеева:

Ветры веют, веют с моря стрелами	*Х5*
На храбрые полки Игоревы,	*Дк 4*
Земля гудит, реки мутно текут,	*Дк 1—2ц*
Закрывает пыль поле чистое,	*Дк 1—2ц*
Говорят знамена со всех сторон,	*Дк 1—2*
Что от Дона и от моря идут половцы,	*Х6*
Обступают войско русское.	*Х4*
Криком степи заградили дети бесовы,	*Х6*
А храбрые люди русские	*Дк 2—1ц*
Преградили степь щитами червлеными.	*Тк 3—2*

Местами — там, где одинаковые ритмические вариации повторяются на протяжении нескольких строк, — литературная традиция тимофеевского стиха заметна еще яснее: сквозь лермонтовский стих проступают размеры долермонтовских литературных имитаций народного стиха, на которые опирался Лермонтов, — то 4-ст. хорей Карамзина («Уж мужья вы наши, лады милые, Вас и мыслями не вымыслишь, Вас и думами не сдумаешь, И очами вас не выглядишь. Не ходить нам в злате-серебре...»), то пятисложники Львова («Игорь путь ночной мерит мыслями От великого Дона синего За Донец реку, реку малую...»).

м) «Три богатыря» И. Сельвинского — одна из последних крупных работ автора. Но обращение к былинному размеру было для писателя не внове: опыты имитации народного стиха были уже в «Раннем

[5] Такое же бессознательное отклонение от народных образцов к литературным можно уловить и в стилистике переложения: так, Л. И. Тимофеев очень широко пользуется для распространения строки фигурой удвоения («С рассвета, с рассвета до вечера», «Летят, летят стрелы каленые», «Гремят, гремят сабли острые», «Ты черна, черна, степь половецкая», «Пали, пали стяги Игоревы» — все примеры на протяжении 20 строк) — тогда как в былинах этот прием абсолютно неупотребителен.

Сельвинском» и во вкраплении в «Улялаевщину», к народному стиху он постоянно апеллирует в своей «Студии стиха». Сельвинский сам пользуется термином «тактовик» (взятым от А. П. Квятковского), и хотя понимает он его в высшей степени расплывчато, но ритмику подлинного народного стиха он уловил лучше, чем какой-либо другой имитатор с сумароковских времен.

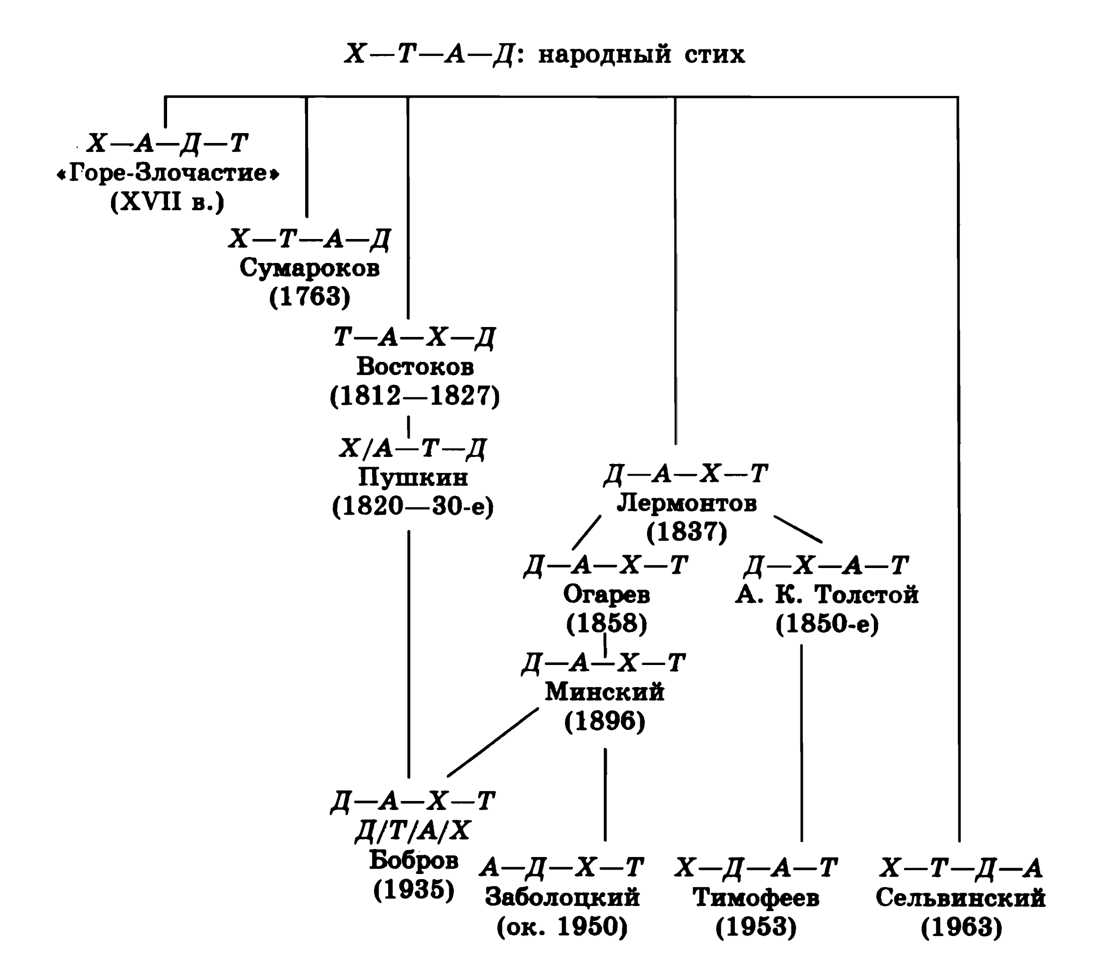
Из основных ритмических групп на первом месте у него стоит хорей, на втором чистый тактовик, на третьем дольник, и на последнем, с большим отрывом, анапест. Только это сильное преобладание дольника над анапестом и отличает стих Сельвинского от былинного стиха в том виде, какой он имеет, например, у Сивцева-Поромского. Среди хореических вариаций короткие строки держатся на последнем месте (правда, на первом — не длинные, а средние, так что силлабическое единообразие стиха в имитации сильнее, чем в подлиннике). Доля двухударных форм в дольнике у Сельвинского почти такая же, как у Тимофеева, т. е. половинная по сравнению с образцом. Процент цезуры в дольниках почти такой же, как в народном оригинале. Соотношение форм 2—3 и 3—2 тоже такое же, как в народном оригинале, преобладание формы 2—3 даже подчеркнуто: в былинах на нее приходится две трети всех чистых тактовиков, у Сельвинского — три четверти. По выдержанности тактовиковой схемы Сельвинский стоит впереди всех (кроме, разве, Заболоцкого): из 294 стихов его только 4 выбиваются из схемы тактовика.

Вот образец стиха Сельвинского:

Мхи были, болота у бела моря,	*Х5*
Что на зимнем берегу на полунощном,	*Тк 3—2*
Жил да был моложа там, крестьянский сын,	*Х5*
Еще Сокол у моложи прозвание.	*Тк 3—2*
Ничего-то он не знал, не ведывал,	*Х5*
Как пришли тут калики перехожие,	*Тк 2—3*
Говорят старички детинушке:	*Дк 2—1*
«Есть на свете вера христианская!	*Х5*
А что она за вера христианская?	*Я5*
А така она вера христианская,	*Тк 2—3*
Что щадит дыхание всякое,	*Дк 1—2*
Не желает зла своему ближнему,	*Х5*
Не хотит чужого богачества...»	*Дк 2—1*

Если считать, что основной тенденцией всех имитаций народного стиха в литературном стихе было движение от силлаботоники к подлинному ритму народного тактовика — движение, начатое с разных сторон Карамзиным, Мерзляковым, Львовым и другими поэтами их времени, — то эта тенденция находит свое завершение в стихе Сельвинского. Цикл развития имитационного стиха, по-видимому, завершен. Поэзия

XIX—XX вв. вновь «открыла» богатый и сложный ритм тактовика, издавна знакомый народному творчеству, и на веренице имитаций как бы проверила родство новооткрытого размера с его прототипом. После этого роль имитаций в основном была сыграна; главное направление разработки тактовика в современном литературном стихе — не здесь. Его намечают не стилизации Боброва, Тимофеева и Сельвинского, а оригинальные эксперименты Бальмонта, Блока, Луговского, Луконина, Рождественского и того же Сельвинского, о которых мы говорили в начале нашей статьи [ср. Гаспаров 1974, гл. 7].



Внешнее сходство между тактовиком народной поэзии и тактовиком XX в. не бросается в глаза: его заслоняет понятная разница тематики и стилистики. Однако сделанный анализ не оставляет никакого

сомнения в единстве их внутреннего строения. Это позволяет наметить некоторые аналогии, несколько натянутые, но довольно любопытные, которыми мы и позволим себе закончить настоящую статью.

До того как Тредиаковский и Ломоносов утвердили в русской поэзии силлабо-тоническое стихосложение, она знала четыре типа стиха: (а) молитвословный стих — акафистов и других литургических песнопений, без ритма и рифмы [Тарановский 1968]; (б) народный напевный стих, эпический и лирический, основным размером которого был, как показано, тактовик; (в) народный говорной стих типа «раешника»; (г) силлабический стих. После того как в XX в. господство силлабо-тонической системы Тредиаковского — Ломоносова поколебалось, помимо нее вошли в употребление тоже четыре типа стиха: (А) дольник с интервалами 1—2 слога у Блока и др.; (Б) тактовик с интервалами 1—2—3 слога у Луговского и др.; (В) акцентный стих с произвольными интервалами у Маяковского и др.; (Г) свободный стих без ритма и рифмы в «Александрийских песнях» Кузмина и в других подражаниях западному верлибру.

Так вот, не любопытно ли сходство между некоторыми из этих досиллаботонических и послесиллаботонических размеров? (а—Г) Молитвословный литургический стих звучит очень сходно со свободным стихом Кузмина — особенно там, где и тот и другой снабжены анафорами и синтаксическим параллелизмом; малая изученность и того и другого стиха заставляет пока ограничиться этим непосредственным впечатлением. (б—Б) Народный напевный стих строится по той же метрической схеме, что и современный тактовик, — это мы постарались показать в настоящей статье. (в—В) Народный говорной стих «раешника» находит близкую параллель в акцентном стихе Маяковского — особенно в тех «предельных» его формах, которые акцентный стих приобретал в среднем периоде творчества поэта, в «Мистерии-буфф» или в «Пятом интернационале». (г—А) Самое натянутое из четырех сопоставлений — между силлабическим стихом и дольником; но и здесь можно указать на установленную нами изосиллабическую тенденцию в трехиктном дольнике [Гаспаров 1968, 91—95], осознанную в программе Гумилева: «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов... перестановкой ударений... и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения» (статья «Наследие символизма и акмеизм» [ср. Гаспаров 1993, 147—148]). Однако от дальнейших обобщений в этом направлении разумнее воздержаться.

9. Краткие выводы. 1) Тактовик, т. е. тонический стих с междуиктовыми интервалами, колеблющимися в диапазоне 1—2—3 слога, не является в русской поэзии изобретением XX века: этот размер широко употреблялся уже в народном творчестве (былины, песни, духовные стихи).

2) Наиболее употребительным в народной поэзии является трехиктный стих с двухсложной (по большей части) анакрусой и двухсложным (по большей части) окончанием — былинный стих; менее употребительны двухиктный стих и четырехиктный стих (делимый цезурой на два двухиктных полустишия).

3) Ритмические вариации тактовика могут совпадать по звучанию с хореем (и ямбом), с анапестом (и другими трехсложными размерами), с дольником или быть специфичными для тактовика. В трехиктном (былинном) стихе обычно самыми частыми являются вариации хореические, затем чисто-тактовиковые, затем анапестические, затем дольниковые. Кроме того, обычно наличествует примесь стихов аномальных, не укладывающихся в тактовиковую схему (в большинстве случаев не свыше 15—20%).

4) Дольниковые и чисто-тактовиковые вариации трехиктного народного стиха имеют ритмическую особенность, отличающую их от литературного дольника и тактовика XX в.: второй междуиктовый интервал в них стремится быть не короче, а длиннее первого.

5) В былинном тактовике можно различить три типа: нормальный, упрощенный и расшатанный. В упрощенном стихе повышен процент хореических вариаций, в расшатанном стихе — процент внесхемных вариаций. Упрощенный стих имели в виду сторонники «стопной» концепции народного стиха, расшатанный стих — сторонники «чисто-тонической» концепции.

6) Литературные имитации народного стиха в XVIII—XX вв. представляли собой по большей части канонизацию одной из ритмических вариаций тактовика (4-ст. и 6-ст. хорея, 3-ст. ямба, 3-ст. анапеста, цезурованного дольника). Более свободная и полная имитация (Сумароков — Востоков — Пушкин — Лермонтов и т. д.) разрабатывала раздельно тактовик с женским и с дактилическим окончанием, причем на первый влияла тенденция к 10-сложному изосиллабизму (воспринятая от сербского стиха), а на второй — тенденция к цезуре и двухчленности (унаследованная от «кольцовского» пятисложника).

P. S. Эта *работа должна была быть главой в книге «Современный русский стих» (1974), но не вместилась в объем: напечатаны были только таблицы и конспект содержания. Часть материала потом была опубликована отдельно. Интереса это не вызвало: по стиху народной песни появилась с тех пор очень тщательная работа* J. Bailey, *«Three Russian folk song meters» (1993, рец. в ИАН ОЛЯ, 1995, № 1), по эпическому стиху — ничего. Между тем, материал настоятельно требует дальнейшей разработки — по более поздним и надежным*

записям, с учетом напевов и т. д. Напоминаем: мы разбирали не ритмику фольклорного стиха как такового, а только ритмику его записей XIX в. — тех, которые могли повлиять на литературные имитации народного стиха, а они-то и интересовали нас в первую очередь. О происхождении русского народного стиха из общеславянского и общеиндоевропейского подробнее — в книге «Очерк истории европейского стиха» (1984); возражение — о том, что ниоткуда он не может быть выведен, — в статье А. И. Зайцева, *«Стих русской былины» («Русский фольклор», 28, СПб., 1995, 198—205*).

РУССКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ ТРИНАДЦАТИСЛОЖНИК

1. Проблема. Силлабике не везло в русском стиховедении. Ее изучали мало и неудовлетворительно. Причин этому было по крайней мере две.

Первая причина в том, что ломоносовская реформа слишком решительно перерубила естественный ход развития русского стиха, и в результате живое ощущение ритма силлабики XVII—XVIII вв. оказалось к нашему времени совершенно утраченным. (Мелкий, но характерный пример: нам известны две маленькие стилизации под Симеона Полоцкого, относящиеся к 1920-м годам: в сборнике «Парнасс дыбом» и в рукописном цикле шуточных поздравлений поэту М. Волошину «Poetae poetae»; в обоих случаях авторами были профессиональные филологи, и, несмотря на это, в обоих случаях стих стилизаций нарушает основное правило силлабики: он неравносложен.) Это повело к тому, что осторожные исследователи инстинктивно уклонялись от исследования стиха, столь чуждого их слуху, а неосторожные поспешили создать миф о том, что силлабика чужда самому «духу русского языка», что силлабический стих был лишь досадным недоразумением в истории русского стихосложения и что изучать его, стало быть, не имеет смысла. Миф этот, к сожалению, оказался весьма живучим.

Вторая причина до некоторой степени вытекает из первой: дело в том, что из-за общего пренебрежения огромная часть русской силлабической поэзии была и остается неизданной, а существующие публикации разрозненны и часто несовершенны. Это затрудняло работу тех исследователей, которые уделяли внимание силлабическому стиху. Так, единственным поэтом-силлабистом, полностью доступным для изучения, оказался Кантемир; и только поэтому в сознании стиховедов его стих невольно стал как бы олицетворением силлабики в целом, а стих его предшественников представлялся лишь чем-то вроде подготовки «кантемировского» стиха. Из двух стиховедов, изучавших силлабический стих с помощью статистики, первый, Г. А. Шенгели [Шенгели 1923, 89—102], опирается исключительно на Кантемира, а второй, Л. И. Тимофеев [Тимофеев 1928], — преимущественно на Кантемира. При такой «телеологической» концепции неизбежны были некоторые ошибки и неточности в анализе фактов.

Задача нашей работы — двоякая: во-первых, привлечь материал по докантемировской силлабике более широко и более дифференцированно, чем это делалось до сих пор; во-вторых, попытаться взглянуть на этот материал не «с конца», а «с начала», сопоставить его не с той формой, которую русский силлабический стих обрел в исходе своего разви-

тия, у Кантемира, а с теми факторами, которые формировали ритм русского силлабического стиха у первых его создателей, — то есть, с одной стороны, с ритмом польской силлабики, служившей для них образцом, и, с другой стороны, с «естественным» ритмическим словарем русского языка, служившим для них материалом.

2. Материал. Рассмотрение естественно начать с наиболее распространенного силлабического размера — 13-сложника. Это — стих в 13 слогов с цезурой после 7-го слога и постоянным ударением на предпоследнем, 12-м слоге. Русским стихосложением он был заимствован из польского, польским — из средневекового латинского («вагантский стих»). В русской поэзии таким стихом пользовались едва ли не все поэты доломоносовского времени:

Темную нощь денница светло рассыпает,
Красным сиянием си день в мир провождает,
Нудит люди ко делу: ов в водах глубоких
Рибствует, ов в пустынях лов деет широких,
Иный что ино творит. Спяй же на день много
Бедно, раздраноризно поживет убого.

(Симеон Полоцкий, «День и нощь», до 1680 г.)

Подвигну мертвих, адских, воздушних и водних
Соберу духов, к тому зверей многородних
Созову купно, прийдут змии страховидни,
Гади, смоки, полозы, скорпии, ехидны;
Совлеку солнце з неба, помрачу светила
День в нощь претворю: яве будет моя сила.

(Ф. Прокопович, «Владимир», д. I, 1705 г.)

Уме слабый, плод трудов недолгой науки!
Покойся, если хочешь жизнь прожить без скуки:
Не писав, дни летящи века проводити
Можно и хвалу достать, хоть творцом не слыти.
Противно учение, творец не мил, чаю:
Когда чту книгу кому — говорит: скучаю!

(А. Кантемир. Сатира 1, ред. 1731 г.)

Мы использовали следующие тексты, написанные этим размером:

1. Симеон Полоцкий — 1000 стихов из книги «Вертоград многоцветный», 1680 (по изд.: *Симеон Полоцкий*. Избранные сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.—Л., 1953, и Вирши: силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1935), в том числе 532 стиха из крупных произведений (свыше 90 стихов: «Клевета», «Клятва во лжу», «Женитва») и 468 — из мелких (до 20 стихов: «Закон», «Разнствие», «Диадима», «Образ», «Александр Македонский Тир град обстояше...»,

«Любовь к подданным», «Делати», «Риза», «Казнь хулы», «Завет», «Старость», «Дева», «Пособие», «Честь», «Философия», I, IV—VI, «Разум», «Мысль», «Учитися и учити», «Пря», «Время», II—III, «Друг», «Милость господская», «Слово», «Воздержание», «Вино», «Язык», «Богатство», «Богатых обычай», «Звезда», «Магнит», «Мудрецы мира», «Оплазновость», «Скакание», «Худородия память»; до 30 стихов: «День и нощь», «Жабы послушливыя», «Погребение», «Правды безместие», «Казнь за сожжение нищих», «Казнь отцу за сына»).

2. Сильвестр Медведев — «Епитафион» Симеону Полоцкому, 1680 (по сб.: «Вирши...»), Плач и утешение на смерть царя Федора Алексеевича, 1682 (сб. «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, т. 14, 1790), и стихи из «Манны», 1687 (цитируемые в кн.: *Прозоровский А.* Сильвестр Медведев. М., 1896, с. 478—480 и 525); всего 500 стихов.

3. Димитрий Ростовский — 500 стихов из «Рождественской драмы» (по кн.: Русские драматические произведения 1672—1725 годов. Под ред. Н. Тихонравова, т. 1. СПб., 1874) и 500 стихов из «Успенской драмы» (по изд. М. Н. Сперанского, в сб.: «Чтения в Обществе истории и древностей», 1907); принято считать, что эти произведения написаны Димитрием еще на Украине, т. е. до 1702 г.

4. Феофан Прокопович — 800 стихов из трагедокомедии «Владимир», 1705 (по кн.: *Феофан Прокопович.* Сочинения. Под ред. И. П. Еремина, М.—Л., 1961).

5. Анонимная пьеса «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лявровое превращенная», 1715 (по сб. Тихонравова, т. 2) — 400 стихов.

6. Федор Журовский — «Слава Российская», 1724 («Чтения в Обществе истории и древностей», 1892) — 436 стихов (полностью).

7. Исаак Хмарный — «Драма о Езекии, царе израильском», 1728 (по кн.: *Перетц В. Н.* Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903) — 500 стихов.

8. Петр Буслаев — «Умозрительство душевное», 1734 (отд. изд.) — 378 стихов (полностью).

9. Антиох Кантемир — 500 стихов из перевода сатир Буало, 1727—1729 [?] (посвящение, I и IV сатиры); 250 стихов «Петриды», 1730; 500 стихов из первой редакции «Сатир», 1731 (I и IV сатиры); 600 стихов из перевода II книги писем Горация, 1742—1744. Мы старались представить все периоды творчества Кантемира, насколько это возможно при скудости хронологических данных. Вторая редакция сатир исключена сознательно, как памятник многослойный. (Все тексты — по изд.: Собрание стихотворений. Под ред. З. И. Гершковича. Л., 1956, и «Сочинения...». Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867—1868).

10. Василий Тредиаковский — 460 стихов произведений 1725—1732 гг. («Элегия о смерти Петра Великого», «Стихи эпиталамические», 16 стихотворений из «Езды на остров Любви», «Стихи ее высочеству... Екатерине Иоанновне»); 403 стиха из «Нового и краткого способа к

сложению российских стихов», 1735 («Эпистола» и две «Элегии»); 500 стихов из «Феоптии», 1754 («Эпистола VI»). (Все тексты — по изд.: Избранные произведения. Под ред. Л. И. Тимофеева. М.—Л., 1963).

Кроме того, для статистики цезур привлекались дополнительные порции материала из Журовского («Слава печальная», 1725, изд. в ТОДРЛ, т. 6, 1948 — 492 стиха), Хмарного (еще 500 стихов из «Езекии») и Кантемира (1710 стихов из сатир, 720 стихов из перевода Горация), а также по 500 стихов из анонимной пьесы «Действие на страсти Христовы» (конец XVII в.) и из «Иосифа патриарха» Л. Горки (1708, по сб. Тихонравова, т. 2). Таким образом, подробному обследованию было подвергнуто 7777 стихов, а обследовано на цезуры — 12 655 стихов.

Порции из каждого автора брались от начала произведения. Проверка по отдельным сотням показала, что для статистики цезур объем в 500 стихов вполне достаточен и прибавление новых сотен почти не влияет на средние показатели. Стихи, отступавшие от 13-сложного объема, пропускались. К конъектурам мы позволяли себе прибегать лишь в простейших случаях — там, где для восстановления 13-сложного объема не требовалось вставлять или устранять лишние слова, а достаточно было читать вместо «в» — «во», вместо «стяжание» — «стяжанье» и т. п. Так, в «Умозрительстве» Буслаева (часть 1) мы восстанавливали 13-сложник в стихах 15 «Дух силы всемогущей, бож[и]ей благодати», 17 «Тогда показался крас[е]н, человеков паче», но пропускали такие стихи, как 2 «Как солнце свой круг тогда обтекало», 23 «Однакож славы сие не отымало», 44 «Добродетелей в цветах вся украсилась» и т. п. (оттого и объем поэмы сократился для нас с 400 до 378 стихов).

В качестве сравнительного материала по польскому стиху были взяты первые 600 строк сплошного 13-сложника из Псалтири Я. Кохановского (посвящение и псалмы 1, 4, 6, 12, 13, 21, 24, 29, 31, 36, 41, 44, 54, 55, 59, 67, 68, 71). В качестве сравнительного материала по «естественному ритму» русского литературного языка XVII — начала XVIII в. была взята статистика ритмических типов слов из 5 прозаических памятников этого времени, по первой тысяче из каждого — предисловия к «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого, «Слова на похвалу... Петра Великого» Ф. Прокоповича, «Писем о природе и человеке» А. Кантемира, «Повести о Савве Грудцыне» и трагедии «Иудифь». Насколько этот набор текстов может служить представителем всей «художественной прозы» своего времени — это, конечно, весьма гадательно; однако при нынешнем состоянии изучения языка и стиля XVII в. достигнуть большего было трудно. Суммарные цифры приводятся в таблице 1; исследовать индивидуальные отклонения каждого из 5 текстов, к сожалению, здесь невозможно. Ход операций, которыми из данных ритмического словаря конструируется стих с «естественным языковым ритмом», описан нами выше, в статье «Вероятностная модель стиха».

Таблица 1

Число слогов	Место ударения						Число слов
	I	II	III	IV	V	VI	
7	—	—	2	12	21	3	38
6	—	8	25	105	24	—	162
5	6	63	288	97	6		460
4	62	412	433	66			973
3	373	751	290				1414
2	812	804					1616
1	337						337
Всего...							5000

3. Принципы тонирования. Для удобства работы было допущено одно принципиально важное упрощение. Именно: весь наличный материал ритмических форм силлабического 13-сложника был разделен на две большие группы — стихи, не содержащие столкновения словесных ударений внутри полустишия («чистые формы»), и стихи, допускающие таковые («нечистые формы»).

Число возможных чистых форм в 13-сложнике, понятным образом, ограничено: оно составляет 25 для 1-го полустишия (при ударении на 5-м, 6-м или 7-м слоге, в зависимости от мужской, женской или дактилической цезуры) и 5 для 2-го полустишия (при последнем ударении на 5-м слоге). Вот эти формы. Примеры взяты из «Владимира» Прокоповича (действия I, II, III) и стихотворений Симеона Полоцкого «Скакание» и «Клевета».

Полустишие А

Муж. цез.:	5—7	Поразумевах всегда (III, 336)
	3—5—7	Сотвори себе Христу (II, 158)
	1—3—5—7	Лука язви сладки суть (II, 172)
	2—5—7	Твердит о тебе народ (II, 136)
	1—5—7	Якже о беде своей (Клев., 67)
	4—7	И утвердити завет (I, 183)
	2—4—7	Закон Христов изъяснит (III, 24)
	1—4—7	Он, престарелый отец (I, 175)
	3—7	Возсмеяшася тогда (II, 131)
	1—3—7	Радость, праздник, торжество (II, 142)
	2—7	Разбойников сотворил (I, 83)
	1—7	Двигнутися не дадут (II, 201)

Жен. цез.:	6	Дванадесятолетна (Скак., 10)
	4—6	Не усрамися старцу (II, 129)
	2—4—6	О, вести сей веселой! (I, 125)
	1—4—6	Тако владеет миром (, 28)
	3—6	Убиваеми бяху (I, 144)
	1—3—6	Отчич, дедич, наследник (I, 27)
	2—6	Величию противно (I, 122)
	1—6	Зависть неутолима (I, 37)
Дакт. цез.:	5	И о исцелении (Клев., 268)
	3—5	Всероссийской области (, 24)
	1—3—5	Время, день стенания (III, 405)
	2—5	Умы прозорливые (I, 76)
	1—5	Тако престарелого (II, 153)
Прочие:	...4	Сие ли знамение (II, 11)
	...3	Вси возрадовавшеся (Клев., 243)

Полустишие Б

Жен. оконч.:	5	Удовлетворите (III, 376)
	3—5	И толику славу (I, 24)
	1—3—5	Облак некий темный (III, 365)
	2—5	Враждебного брата (I, 41)
	1—5	Люте убиенный (I, 2)
Прочие:	...6	И паки убиет (I, 20)
	...4	Кая скорбь видети (I, 22)
	...3	Яко сицевую (III, 90)

Как мы увидим дальше, чистые формы составляют в нашем материале 75—80% всех полустиший, а нечистые формы — только 20—25%. Это дает нам право при анализе ритма полустиший ограничиться (по крайней мере при настоящем первом подступе) изучением только ритма чистых полустиший как решительно преобладающих.

В дальнейшем все сопоставления эмпирических и теоретических данных по ритму полустиший будут относиться только к этому кругу форм.

Однако, сочетаясь в целые стихи, чистые формы полустиший будут давать лишь немногим более 50% чистых целых стихов; а сочетания стихов в двустишия дадут еще того меньший процент чистых двустиший. Поэтому при анализе ритма целых стихов двустиший мы уже не можем с такой легкостью отметать нечистые формы; мы вынуждены включить их в рассмотрение, сведя к тем или иным схемам чистых форм, отягченным сверхсхемными ударениями.

Формы	Кохановский		С. Полоцкий (крупн. пр.)		С. Полоцкий (мелк. пр.)		С. Медведев		Дим. Ростовский «Рожд. драма»		Дим. Ростовский «Усп. драма»		Ф. Прокопович		Ф. Журовский	
А 5—7	1	1	2	3	1	1	1	1	—	—	2	2	2	3	1	1
3—5—7	9	12	12	14	—	2	11	15	5	8	11	14	15	22	9	11
1—3—5—7	23	23	4	4	5	5	9	9	5	6	7	7	17	18	3	3
2—5—7	5	5	16	17	10	11	27	29	9	9	18	22	29	37	12	13
1—5—7	1	2	5	6	4	4	10	10	8	9	5	5	8	11	5	6
4—7	2	2	8	9	5	5	9	17	4	8	5	7	9	9	4	5
2—4—7	7	9	19	19	12	15	24	25	16	16	23	25	40	45	6	7
1—4—7	5	7	17	18	19	21	17	21	14	16	16	17	27	35	7	7
3—7	—	1	20	31	16	29	9	22	19	29	14	23	22	43	10	15
1—3—7	3	6	12	13	13	13	16	19	10	12	15	16	10	15	7	7
2—7	—	—	14	18	6	7	15	17	9	10	17	17	10	13	6	8
1—7	—	—	2	2	—	—	2	5	4	4	4	6	4	6	—	—
Вся муж. ц.	56	68	131	154	91	113	150	190	103	127	137	161	193	257	70	83
6	2	2	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4—6	15	17	10	12	6	7	8	9	7	8	4	6	7	11	10	12
2—4—6	110	116	32	34	33	35	27	31	46	49	32	32	60	62	40	40
1—4—6	100	108	26	29	36	39	32	34	25	28	25	30	44	50	32	32
3—6	56	71	42	64	45	62	25	40	29	53	28	51	43	76	30	55
1—3—6	134	157	32	41	34	39	22	25	41	50	25	25	42	62	22	26
2—6	37	41	53	68	38	57	32	58	46	60	40	57	57	78	41	59
1—6	20	20	10	21	16	23	12	21	15	24	19	23	21	30	9	16
Вся жен. ц.	474	532	205	269	210	264	158	218	209	272	173	224	274	369	184	240
5	—	—	3	5	11	16	4	4	4	5	1	3	2	4	—	—
3—5	—	—	23	26	9	9	13	15	13	19	20	26	18	30	10	12
1—3—5	—	—	13	13	27	32	9	9	16	18	14	15	22	23	22	23
2—5	—	—	34	38	18	24	32	41	20	27	24	34	45	63	44	54
1—5	—	—	20	23	4	4	10	15	10	20	17	25	26	36	17	21
Вся дакт. ц.	—	—	93	105	69	85	68	84	63	89	76	103	113	156	93	110
Прочие	—	—	4		6		8		12		12		18		3	
Б 5	7	8	6	6	3	4	5	6	7	8	6	8	8	17	3	6
3—5	66	79	68	76	38	47	52	59	56	65	66	70	100	122	42	49
1—3—5	143	144	42	42	38	38	44	47	53	54	38	38	109	115	44	44
2—5	189	206	187	204	166	182	158	179	166	181	172	195	236	291	182	193
1—5	150	159	150	157	141	150	135	158	116	132	121	139	128	178	123	143
Прочие	4		47		47		51		60		40		77		11	
Всего...	532		468		500		500		500		500		800		436	

Таблица 2

Ис. Хмарный		«Дафнис»		П. Буслаев		А. Кантемир, из Буало		А. Кантемир, «Петрида»		А. Кантемир, сатиры I—II		А. Кантемир, из Горация		В. Тредиаковский, 1725—1732		В. Тредиаковский, «Н. и к. сп.»		В. Тредиаковский, «Феоптия»	
—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	1	2	8	8
17	17	18	21	6	7	17	22	6	8	20	28	21	29	11	13	66	69	115	120
6	6	13	14	2	2	10	10	4	5	16	16	18	18	8	8	80	84	58	59
9	11	35	39	16	18	24	29	18	22	27	33	49	54	17	19	—	—	—	—
8	8	29	31	11	12	9	10	1	1	10	14	13	14	10	12	59	60	56	66
5	5	4	4	1	2	6	7	1	1	4	6	28	32	10	12	—	—	—	—
13	14	16	16	15	18	21	24	17	18	35	38	68	73	18	19	—	—	—	—
16	17	12	13	14	14	13	14	9	13	23	24	39	46	16	20	5	5	4	4
15	25	12	23	5	10	9	23	6	19	20	43	35	60	14	26	69	75	127	144
14	15	21	24	3	3	14	17	7	9	22	24	28	35	8	11	89	92	87	88
8	11	6	6	5	5	12	13	6	10	7	12	25	28	6	11	1	1	—	—
4	5	—	—	—	1	2	4	1	1	2	2	3	4	—	2	12	13	11	11
113	134	167	192	78	92	137	173	76	107	186	240	327	393	119	155	382	401	473	500
1	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
15	15	—	—	3	5	6	10	—	2	3	4	—	—	11	16	—	—	—	—
36	36	—	—	42	43	46	48	16	18	29	29	2	2	36	37	—	—	—	—
28	31	7	7	26	32	28	34	9	9	14	14	1	1	35	37	—	—	—	—
43	54	6	6	42	58	35	69	17	35	23	36	3	4	33	59	—	—	—	—
36	39	4	5	17	24	27	36	9	11	26	30	2	2	26	32	—	1	—	—
38	47	9	11	42	56	34	56	8	18	17	24	2	2	29	40	—	—	—	—
18	21	10	11	8	15	7	17	2	4	8	10	1	2	9	19	—	—	—	—
215	244	36	41	180	233	183	271	61	97	120	147	11	13	179	241	—	1	—	—
2	5	—	1	—	—	—	1	—	1	2	2	6	8	1	3	—	—	—	—
16	21	17	19	6	9	14	17	5	9	15	27	29	34	7	9	—	—	—	—
15	16	37	37	8	8	9	10	6	6	17	17	23	25	11	11	—	—	—	—
36	43	52	63	20	21	13	20	16	22	34	44	69	79	16	20	—	—	—	—
26	29	28	36	11	14	3	6	2	5	18	19	37	45	9	14	—	—	—	—
95	114	134	156	45	52	39	54	29	43	86	109	164	191	44	57	—	—	—	—
8		11		2		2		3		—		3		7		1		—	
6	11	2	2	2	4	1	2	1	4	3	9	3	13	6	7	6	6	12	12
57	66	41	54	60	65	80	100	46	58	81	110	89	102	58	83	70	74	124	128
32	32	35	35	49	49	68	68	31	33	72	75	57	57	32	54	149	152	142	146
213	231	179	186	158	168	207	233	90	106	167	194	280	266	159	191	9	10	4	4
136	146	98	112	72	79	69	93	36	47	82	112	133	162	81	105	146	161	189	203
14		10		13		4		2		—		—		20		—		7	
500		400		378		500		250		500		600		460		403		500	

В самом деле, почти во всяком столкновении ударений можно различить более сильное, ведущее (ʹ) и более слабое, подчиненное (ˋ). Например:

З бездн подземных, з огненной выхожду геенны,
Ярополк, братним мечем люте убиенный,
Брат князя Владимира. Ни! глагол сей ложний,
Не Владимир мой брат есть, но враг мой, безбожний
Братоубийца. Кая лесть! Многажды красно
Имя будет, но своей вещи несогласно...

В ходе такой слуховой разметки можно уловить некоторые закономерности: 1) при столкновении неравносложных слов обычно более длинное несет более сильное ударение, чем короткое («брат князя», «Ярополк, братним»); 2) при столкновении равносложных слов знаменательное несет более сильное ударение, чем служебное («мой брат есть»); 3) при столкновении равносложных знаменательных слов второе несет более сильное ударение, чем первое («Вси твоей начнут дружбы, вси мира желати»). С помощью этих трех принципов весь материал тонируется единообразно и, как кажется, в соответствии с непосредственным слуховым ощущением. Во всяком случае, они не позволяют произвольно тонировать стих в угоду априорным ритмическим схемам — например, читать «Не Владимир мой брат есть, но враг мой, безбожний...», чтобы стих звучал «хореичнее».

Конечно, доля субъективности при тонировании стиха всегда неизбежна — хотя бы потому, что остается много спорных случаев постановки ударения: например, «попранный» — «попранный» и все аналогичные причастия. Будущий исследователь нашего предмета должен будет, во-первых, исключить из своего материала все такие сомнительные случаи и, во-вторых, более детально изучить ритм нечистых форм, не сводя их к осложненным чистым формам, а рассматривая каждую в отдельности. Здесь же, при первом подступе к анализу ритма русского силлабического стиха, мы ограничиваемся только тем, что приводим таблицу абсолютных цифр, полученных на нашем материале при нашей системе тонирования; пересчитав заново те же тексты, каждый исследователь сможет уяснить меру нашей (и своей) субъективности. По каждому автору в таблице даны два столбца: в первом — количество только чистых форм, во втором — и чистых, и нечистых вместе (табл. 2).

4. Константы. Константами можно считать два элемента русского силлабического 13-сложника: ударение на 12-слоге (женское окончание) и цезуру после 7-го слога. Обе они продиктованы польским образцом: в частности, обязательность женского окончания естественна в

польском языке с его постоянным ударением на предпоследнем слоге слов и искусственна в русском языке, где слова с ударением на предпоследнем слоге составляют лишь 42,4% (см. табл. 1).

Процент нарушений ударной константы (т. е. стихов с мужским, дактилическим или гипердактилическим окончанием) показан в таблице 3. Ясно видно, что с течением времени нарушений становится все меньше, а у зрелого Кантемира и Тредиаковского они совсем исчезают. Основной сдвиг приходится на 1705—1715 гг., между «Владимиром» и «Дафнис»; в остальном эволюция идет довольно плавно. Обычно стихи такого рода идут парами и рифмуются между собой (*моего—твоего* и т. п.), но нередки и случаи разноударных рифм (*убити—видѣти*, *лютий—на пути* и т. п.); как такие рифмы произносились — вопрос спорный и здесь рассмотрен быть не может.

Таблица 3

Авторы	% нарушений константы	% нечистых форм	
		в полустишиях *А*	в полустишиях *Б*
Польский стих	0,7	11,7	6,8
Сим. Полоцкий	9,4	19,1	6,7
С. Медведев	10,2	23,2	11,0
Дим. Рост., «Рожд. драма»	12,0	22,6	8,4
Дим. Рост., «Усп. драма»	8,0	20,4	11,4
Ф. Прокопович	9,6	25,3	17,8
Ф. Журовский	2,5	19,7	6,9
И. Хмарный	2,8	13,4	8,4
«Дафнис»	2,5	13,0	8,8
П. Буслаев	3,4	19,3	6,4
Кантемир, из Буало	0,8	27,8	14,2
Кантемир, «Петрида»	0,8	32,4	17,6
Кантемир, сатиры I—II	0	21,6	19,0
Кантемир, из Горация	0	15,8	14,7
Тредиаковский, ранний	4,4	24,2	18,2
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	0	5,0	5,7
Тредиаковский, «Феоптия»	1,4	5,4	4,4
В ср.: 1670—1700	9,8	20,8	8,9
1700—1729	4,3	21,0	12,3
1729—1735 (Кант.)	0,3	25,2	18,5
после 1735 (Кант.)	0	15,8	14,7
(Тред.)	0,8	5,2	5,0

Нарушений цезурной константы в разобранном материале еще того меньше: 6 случаев у Медведева (напр., «Симеон Петровский, от ‖ всех верных любимый», «Обратих убо ся на ‖ кони храбростивенно») и 2 — у Кантемира (из Буало, I, 156: «Стих воздух: смеется, что ‖ людей слабых видит»; сатира II, 177: «Вместо знания прав и ‖ как свою весть волю»). Во всех этих случаях цезура не рассекает слово, а только отсекает проклитику, т. е. при некотором насилии может быть сохранена в чтении. Единственный случай, где цезура рассекает слово, — стих Буслаева, I, 175: «Куда отходишь? знае ‖ мых всех оставляешь?»; мы его исключили из подсчетов. В материале, привлеченном дополнительно, особенно обилен нарушениями цезуры «Иосиф».

5. Чистые и нечистые формы. Из таблицы 3 видно, что процент нечистых форм вплоть до Тредиаковского не обнаруживает никакой тенденции к понижению: напротив, у Кантемира и раннего Тредиаковского нечистых форм даже больше, чем у поэтов XVII в. (особенно — во 2-м полустишии). Это показывает, что нечистые формы, стыки ударений в действительности отнюдь не считались аномалией, недостатком стиха. Такое отношение к ним впервые появляется в «Способе» Тредиаковского («правило I», где стих со «спондеями» объявляется вторым сортом, а стих с «иамбами» — третьим сортом), и в соответствии с этим в стихах Тредиаковского начиная с 1735 г. процент нечистых форм впервые падает до 5%. Таким образом, в трактовке нечистых форм перед нами — не постепенная эволюция, а резкий перелом.

Если посмотреть на распределение нечистых форм по отдельным ритмическим вариациям (табл. 2), то видно, что большинство их приходится на вариации 2—6, 3—6, 3—7, 1—6 и т. д. — те, где между определяющими ударениями лежат интервалы в два и более слога и где, следовательно, носителями сверхсхемных ударений могут выступать не только односложные, но и многосложные слова. Это вполне естественно, и нет нужды иллюстрировать это процентными показателями. Было бы интересно рассчитать теоретическую частоту каждой нечистой формы и сравнить ее с реальной; в частности, показательными могут быть цифры употребительности изомерных стихов (т. е. состоящих из одинаковых ритмических типов слов, но в разном порядке) со стыками ударений и без таковых: предпочитаются ли строки строя «Ярополк, братним мечем» или «Братним Ярополк мечем»? Это — задача для дальнейших исследователей русской силлабики.

6. Цезура. Как известно, до сих пор общепринятым было утверждение, что с течением времени процент женской цезуры в 13-сложнике постепенно понижался, исподволь подготавливая реформу Тредиаковского. Это утверждение было высказано Л. И. Тимофеевым в статье «Силлабический стих» и повторялось в его позднейших работах [Ти-

мофеев 1928, 1958]. Оно опирается на следующую статистику: в мелких произведениях Симеона Полоцкого процент женской цезуры — 57, в крупных — 40, у «ранних силлабистов» — 30, у Хмарного — 25, у раннего Кантемира — 18, у Кантемира в целом — 8, у Тредиаковского — 0 [Тимофеев 1928, 68]. Правда, уже в 1935 г. С. М. Бонди, защищая противоположный взгляд — что реформа Тредиаковского была не эволюционным, а революционным преобразованием стиха, — заметил, что цифры Тимофеева «не совпадают с нашими подсчетами и представляются основанными на недоразумении» [Бонди 1935, 94]. Л. И. Тимофеев отвечал на это сожалением о том, что Бонди не опубликовал «свои подсчеты», и ссылкой на неизбежную субъективность нашей расстановки ударений в текстах XVII—XVIII вв. [Тимофеев 1958, 298].

Таблица 4

Авторы	Цезура (%)				Число стихов
	жен.	муж.	дакт.	проч.	
Польский стих	88,7	11,3	—	—	600
Теорет. русский стих	*44,3*	*31,4*	*24,3*	—	—
Сим. Полоцкий, крупн. пр.	50,6	28,9	19,7	0,8	532
Сим. Полоцкий, мелк. пр.	56,4	24,1	18,2	1,3	468
С. Медведев	43,6	38,0	16,8	1,6	500
Димитрий Рост., «Рожд. драма»	54,4	25,4	17,8	2,4	500
Димитрий Рост., «Усп. драма»	44,8	32,2	20,6	2,4	500
«Страсти Христовы»	44,0	36,6	17,8	1,6	500
Ф. Прокопович	46,1	32,1	19,5	2,3	800
«Иосиф патриарха»	51,8	31,6	14,8	1,8	500
«Дафнис»	10,2	48,0	39,0	2,8	400
Ф. Журовский, «Сл. Росс.»	55,1	19,0	25,2	0,7	436
Ф. Журовский, «Сл. печ.»	45,1	41,9	11,2	1,8	492
И. Хмарный	48,7	26,5	22,8	2,0	1000
П. Буслаев	61,5	24,3	13,7	0,5	378
Кантемир, из Буало	54,2	34,6	10,8	0,4	500
Кантемир, «Петрида», 1730	38,8	42,8	17,2	1,2	250
Кантемир, сат. IX	42,1	44,0	12,1	1,8	216
Кантемир, сат. V, 1731	35,0	52,2	12,8	—	460
Кантемир, сат. I—II, 1729	29,4	48,8	21,8	—	500
Кантемир, сат. III—IV, 1730	25,6	60,4	13,8	0,2	464
Кантемир, сат. VI—VII, 1739	0,7	75,5	28,8	—	576
Кантемир, из Гор., I, 1740-е	2,3	69,4	23,0	0,3	632
Кантемир, из Гор., II, 1740-е	2,0	65,5	32,0	0,5	638
Тредиаковский, ранний	52,4	33,7	12,4	1,5	460
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	0,2	99,6	—	0,2	403
Тредиаковский, «Феоптия»	—	100	—	—	500
В ср.: 1670—1700	49,0	30,8	18,5	1,7	3000
1700—1729	49,9	31,0	17,5	1,6	4188
1729—1735 (Кант.)	32,5	51,1	15,9	0,5	1890
после 1735 (Тред.)	0,1	99,8	—	0,1	903
(Кант.)	1,7	69,9	28,1	0,3	1896

Думается, что предлагаемые подсчеты (табл. 4) могут внести ясность в этот вопрос. Они также сильно расходятся с цифрами Л. И. Тимофеева, и расхождение это таково (по Прокоповичу и Дим. Ростовскому — в 1,5 раза, по Хмарному — почти в 2 раза), что его трудно объяснить только субъективностью расстановки ударений. По-видимому, причина скорее в том, что Л. И. Тимофеев пользовался материалом недостаточно обширным (всего ок. 3000 строк из всех предшественников и современников Кантемира — по крайней мере 12 авторов! — а если не считать украинцев, то и того меньше) и недостаточно дифференцированным (Прокопович, Дим. Ростовский, Горка, Лясокоронский — все в одной рубрике «ранних силлабистов»; «Купецтво» с 52,5%, и «Монах» с 33,3% женской цезуры — в одной рубрике «крупных произведений» Сим. Полоцкого). К сожалению, Л. И. Тимофеев тоже не публиковал ни абсолютных цифр своих подсчетов, ни образцов своей расстановки ударений.

Судя по нашим подсчетам, изменения в распределении цезур 13-сложника следует считать не эволюционными, а революционными. В течение двух тридцатилетий процент женской цезуры колеблется около теоретически естественного уровня 44%, а потом в течение пяти лет падает почти до нуля; при этом границы колебаний женской цезуры в 1670—1729 гг. (56,4—43,6%), в 1729—1734 гг. (42,1—25,6%) и после 1735 г. (2,3—0%) даже не пересекаются. Перед нами не постепенное развитие, а резкий скачок. Устранение женской цезуры в силлабическом 13-сложнике — результат творческой деятельности только двух поэтов и только за пять лет: Кантемира и Тредиаковского, 1729—1735 гг.; никакая подготовка в творчестве предыдущих поколений этому не предшествовала, и сами же Кантемир и Тредиаковский до 1730 г. употребляли женскую цезуру ничуть не реже, чем за 60 лет до них Симеон Полоцкий.

Было бы очень важно проследить год за годом изменения в стихе Кантемира и Тредиаковского переломного пятилетия. К сожалению, для этого нет достаточных хронологических сведений. Даже авторские указания Кантемира в примечаниях к сатирам неполны: обычно Кантемир дает дату начальной редакции и умалчивает о последующих доработках. Особенно сомнительна дата IX сатиры, которая по авторскому указанию относится к 1738 г., а по обилию женских цезур — ко времени гораздо более раннему; можно почти с уверенностью сказать, что либо дата, либо авторство Кантемира здесь неверны. Интересно, что Кантемир и Тредиаковский как будто передавали друг другу из рук в руки свое общее дело: Кантемир в 1729—1731 гг. пишет первые сатиры с ослабленной женской цезурой, вернувшийся из-за границы Тредиаковский под их впечатлением (?) к 1735 г. пишет стихотворения «Способа» совсем без женской цезуры, а под этим новым впечатлением Кантемир, уехавший за границу, перерабатывает с 1738 г. свои старые сатиры и пишет новые тоже без женской цезуры.

Оговорки требуют два памятника, которые сильно отклоняются от средних показателей своих периодов и потому не включены в суммарную часть таблицы. Это — «Умозрительство» Буслаева, написанное в 1734 г., но по высокому уровню женской цезуры далеко отставшее от тенденций своего пятилетия (это лишний раз свидетельствует о резкости переворота в стихе, произведенного Кантемиром и Тредиаковским), и анонимная пьеса «Дафнис», поставленная в 1715 г., но по низкому уровню женской цезуры далеко опередившая не только современные памятники, но даже раннего Кантемира. К «Дафнис» нам еще придется возвращаться не раз.

С падением женской цезуры усиливаются цезуры мужская и дактилическая, но усиливаются неравномерно: мужская цезура — сильнее, дактилическая — слабее. При переходе от периода 1700—1729 к периоду 1729—1735 («кантемировскому») доля дактилической цезуры даже понижается: вся прибыль от вытеснения женской цезуры приходится на долю мужской. Здесь опять-таки Кантемир намечает тенденцию, которую Тредиаковский доводит до предела, уничтожая вместе с женской цезурой и дактилическую; но на этот раз Кантемир не последовал за своим подражателем и сохранил дактилическую цезуру в своих поздних произведениях.

Особое положение и здесь занимает «Дафнис» с ее рекордным процентом дактилической цезуры (39%); рядом с ней следует отметить «Езекию», где соотношение мужской и женской цезур такое же, как в «Дафнис», и «Славу российскую», где дактилическая цезура единственный раз в нашем материале превышает мужскую.

7. Полустишия. Присмотревшись к расположению ударений в чистых формах 1-го и 2-го полустиший 13-сложника, легко заметить, что некоторые их сочетания образуют правильные силлабо-тонические размеры. Именно:

в полустишии *А* с женской цезурой — 3-ст. ямб (4—6, 2—4—6, 2—6: «О вести сей веселой!...»), 2-ст. анапест (3—6, 1—3—6: «Убиваеми бяху...»);

в полустишии *А* с мужской цезурой — 4-ст. хорей (5—7, 3—5—7, 1—3—5—7, 1—5—7, 3—7, 1—3—7, 1—7: «Лука язви сладки суть...»), 3-ст. дактиль (4—7, 1—4—7: «Он, престарелый отец...»);

в полустишии *А* с дактилической цезурой — 3-ст. хорей (3—5, 1—3—5: «Время, день стенания...»), 2-ст. амфибрахий (2—5: «Умы прозорливые...»);

в полустишии *Б* — тоже 3-ст. хорей (3—5, 1—3—5: «Облак некий темный...») и 2-ст. амфибрахий (2—5: «Враждебного брата...»).

Остальные ритмические вариации полустиший или не разлагаются на силлабо-тонические однородные стопы (1—4—6, 1—6; 2—5—7, 2—4—7, 2—7), или разлагаются двояко (6: «Дванадесятолетна» — мож-

но читать и как ямб, и как анапест; 5: «Удовлетворите» — и как хорей, и как амфибрахий). Их мы будем называть «разнородными» (р).

Так как реформа Тредиаковского в основном заключалась как раз в силлаботонизации 13-сложника — именно в канонизации хореической структуры полустиший, — то уместно рассмотреть, насколько она была подготовлена ритмическими данными русского языка и предыдущей историей силлабического 13-сложника.

В таблице 5 приведены процентные показатели (с округлением до 1%) состава ритмических форм для каждого из трех цезурных видов полустишия *А* и для полустишия *Б*. Учтены только чистые формы.

Таблица 5

Авторы	Полустишие *А*									Полустишие *Б*		
	жен.			муж.			дакт.					
	Я	Ан	р	Х	Д	р	Х	Ам	р	Х	Ам	р
Польский стих	34	40	26	—	—	—	—	—	—	65	34	1
Теорет. русский стих	*44*	*34*	*22*	*43*	*18*	*39*	*44*	*45*	*1*	*54*	*45*	*0,5*
Сим. Полоцкий	41	37	22	43	22	35	59	32	9	57	42	1
С. Медведев	42	30	28	39	17	44	47	47	6	59	40	1
Дим. Ростов., «Рожд. драма»	47	34	19	50	17	33	62	32	6	56	42	2
Дим. Ростов., «Усп. драма»	44	31	25	42	15	42	67	32	1	56	43	1
Ф. Прокопович	45	31	24	40	19	41	58	40	2	58	41	1
Ф. Журовский	50	28	22	50	16	34	53	47	—	53	46	1
И. Хмарный	41	37	22	56	18	26	60	38	2	51	48	1
П. Буслаев	48	33	19	35	19	46	56	44	—	53	46	1
«Дафнис»	—	—	—	56	10	34	61	39	—	49	50	1
Кантемир, из Буало	47	34	19	44	14	42	67	33	—	51	49	—
Кантемир, «Петриада»	39	43	18	33	13	54	45	55	—	55	44	1
Кантемир, сатиры I—II	41	41	18	48	15	37	58	40	2	58	41	1
Кантемир, из Горация	—	—	—	36	21	43	54	42	4	54	45	1
Тредиаковский, ранний	42	33	25	44	22	34	61	36	2	53	45	2
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	—	—	—	99	1	—	—	—	—	96	2	2
Тредиаковский, «Феоптия»	—	—	—	99	1	—	—	—	—	97	1	2

Те же данные в обобщенном виде: не по авторам, а по периодам (Буслаев и «Дафнис» для ясности картины опять исключены!) и не по отдельным цезурным видам, а по всей совокупности материала, показаны в таблице 6.

Таблица 6

Периоды	Полустишие *А*						Полустишие *Б*		
	Я	Х	Ан	Д	Ам	р	Х	Ам	р
Польский стих	30,6	7,0	35,9	1,3	—	25,2	64,8	34,1	1,1
Теор. рус. стих	*19,5*	*26,6*	*15,0*	*5,8*	*11,0*	*22,1*	*54,6*	*45,0*	*0,4*
1670—1700	21,3	24,7	16,6	5,9	6,6	24,9	56,9	41,8	1,3
1700—1729	22,7	25,1	16,4	5,5	7,5	22,8	53,6	45,3	1,1
1729—1735 (Кант.)	13,1	31,9	13,4	6,6	9,0	26,0	57,2	42,1	0,7
После 1735 (Тред.)	—	98,8	—	1,1	—	0,1	96,4	1,5	2,1
(Кант.)	0,8	41,2	1,0	13,5	13,7	29,8	54,5	44,9	0,6

Перед нами опять картина не постепенной эволюции, а резкого скачка. В течение двух тридцатилетий процент каждого из силлабо-тонических ритмов почти в точности соответствует «естественному», языковому (никакого сходства с польским стихом нет — разве что в пониженном уровне амфибрахия); затем в «кантемировское» пятилетие хорей начинает вытеснять ямб; затем у Тредиаковского хорей разом вытесняет все ритмы и один господствует в стихе; а поздний Кантемир, не решаясь следовать за этой новацией, все же позволяет хорею вытеснить из стиха ямб, а дактилю и амфибрахию — анапест.

Разумеется, все эти изменения находятся в прямой связи с изменениями, рассмотренными в предыдущем параграфе: падение ямба и анапеста — прямое следствие падения женской цезуры, которая одна позволяла первому полустишию иметь ямбическое или анапестическое звучание. Если отвлечься от этого и рассматривать состав ритмических вариаций внутри отдельных цезурных видов (табл. 5), то все цифры окажутся очень близки к теоретическим, «естественным», и на этом фоне «хореическая революция» Тредиаковского будет выглядеть еще рельефнее. Ее особенно оттенит сдержанное отношение к хореям, заметное у Кантемира (только 32,9% хореев в мужских полустишиях «Петриды» — правда, немногочисленных — и только 36,1% в поздних переводах из Горация; и то и другое заметно ниже теоретической вероятности).

Все это заставляет отвергнуть и, с одной стороны, то мнение, согласно которому хорей изначально был ритмической основой силлабического 13-сложника [Шенгели 1923, 89—102; Квятковский 1966, 308], и, с другой стороны, то мнение, согласно которому даже отдельные, случайно возникающие силлабо-тонические ритмы в 13-сложнике свидетельствуют о зарождении в нем тонической системы [Перетц 1902, 16—39;

Pozdneev 1960]. По ритмическим нормам русского языка хореические полустишия с самого начала стихийно возникали в 13-сложнике, но сознательно их культивировать стал только Тредиаковский.

«Дафнис» и здесь опережает свое время, обнаруживая и наибольшую среди всех памятников склонность к хореям в мужских полустишиях (56,3% при теоретическом уровне 42,9%), и близкую к наибольшей — в дактилических (61,2% при теоретическом уровне 53,9%). В результате общий состав силлабо-тонических ритмов в 1-м полустишии «Дафнис» оказывается таков: ямб — 2,7%, хорей — 52,3%, анапест — 3,0%, дактиль — 4,7%, амфибрахий — 15,4% (во 2-м полустишии: хорей — 49,0%, амфибрахий — 50,4%). Это, безусловно, соотношение необычное, но все же недостаточное для того, чтобы вместе с П. Н. Берковым называть размер «Дафнис» «6-стопным хореем с цезурным наращением» [История русской литературы 1958, I, 683]. Из других памятников ближе всего к «Дафнис» по склонности к хореям опять-таки стоит «Езекия» Хмарного.

Из ритмических вариаций отдельных силлабо-тонических полустиший стоит привести цифры по вариациям 4-ст. хорея, которые могут послужить сравнительным материалом для ранней истории русского силлабо-тонического хорея (табл. 7).

Таблица 7

Периоды	Ритмические вариации (%)							Ударения на слогах				Число строк
	I	II	III	IV	V	VI	VIII	1	3	5	7	
Теорет. стих	*3,9*	*11,4*	*16,1*	*15,2*	*6,1*	*46,5*	*1,4*	*40,7*	*74,3*	*32,2*	*100*	
1670—1700	11,4	14,8	12,2	25,1	4,6	29,6	2,3	53,3	80,9	40,7	100	263
1700—1729	15,2	23,8	13,8	18,3	3,4	24,1	1,4	50,7	81,4	54,2	100	290
1729—1735 (К.)	17,4	22,5	9,6	25,4	2,6	22,5	—	44,0	87,8	49,5	100	115
После 1735 (К.)	15,4	17,8	11,0	23,8	2,5	30,5	—	52,7	87,5	44,2	100	118
После 1735 (Т.)	16,3	21,4	14,5	20,8	2,7	23,2	1,1	54,5	81,9	53,5	100	845

Главная разница между теоретическими и эмпирическими показателями здесь в том, что в стихе ударения расположены значительно гуще, чем в прозе: в рассмотренной нами прозе XVII—XVIII вв. на одно ударение приходятся 3,05 слога, в стихе XVII в. — 2,55 слога, в стихе начала XVIII в. — 2,45 слога, в стихе Кантемира и Тредиаковского — 2,40 слога. Это определяет трактовку ритмических вариаций: вдвое ниже, чем в теории, представлена 2-ударная вариация 3—7, и впятеро выше представлена 4-ударная вариация 1—3—5—7. (Что касается 3-ударных вариаций, то уже здесь можно заметить избегание 1—5—7 и предпочтение 3—5—7 и 1—3—7, которое будет так характерно для всего русского хорея.) Это, в свою очередь, определяет и характер эмпирической кривой ритма: она довольно точно повторяет очертания теоретической кри-

вой, но всеми точками лежит несколько выше ее: ударность всех стоп равномерно повышена. Из первых проб русского силлабо-тонического хорея, изученных К. Тарановским [Тарановский 1953, табл. 1], сходное строение имеет ритм Тредиаковского и позднего Ломоносова; в ранней же, экспериментальной пробе Ломоносова («Ода Фенелонова», 1738) вдобавок к этому искусственно повышена ударность первой, «задающей ритм», стопы.

8. Стих. Сочетание силлабо-тонического ритма в первом полустишии и силлабо-тонического ритма во втором полустишии может привести к тому, что весь 13-сложный стих окажется обладающим силлабо-тоническим ритмом. Мы вправе поставить вопрос, являются ли такие сочетания для поэтов-силлабистов предпочтительными или безразличными.

В первом полустишии, как мы видели, могут возникать все 5 силлабо-тонических ритмов, во втором — 2. Они могут давать следующие 10 сочетаний (все примеры — из «Владимира» Прокоповича):

Ямб – хор.:	Исправити, и в добрый случай пременити	(II, 65)
Ямб – амф.:	Подвигну мертвих, адских, воздушних и водних	(I, 210)
Хор. – хор.:	Бег творя, пущаше вопль в дебры необичний	(II, 55)
Хор. – амф.:	Радость, праздник, торжество, веселие наше	(I, 142)
Анап. – хор.:	А его же убиша, смерти неповинна	(I, 31)
Анап. – амф.:	Куроядe, престани, престани, престани!	(II, 17)
Дакт. – хор.:	Жертва великих богов несть к тому свободна	(I, 132)
Дакт. – амф.:	Или враждебно от нас себе ожидают	(III, 19)
Амф. – хор.:	Владимир — владение мира знаменует	(I, 5)
Амф. – амф.:	Вослед злодеяния пойдет неприязный	(II, 162)

Мы видим, что из этих 10 вариаций по крайней мере 4 звучат как правильные силлабо-тонические размеры: 1-я — как 6-ст. ямб с женской цезурой (размер, известный по экспериментальному стихотворению Брюсова «Уединенный остров, чуть заметный в море...» и по переводам латинского сатурнийского стиха); 3-я — как 7-ст. хорей с цезурным усечением (размер, в котором Шенгели хотел видеть «метр» силлабического стиха как такового); 6-я — как 4-ст. анапест и 10-я — как 4-ст. амфибрахий с цезурным наращением. (Ср. примеры, приводимые С. М. Бонди [Бонди 1935, 93].) Насколько случайно и насколько намеренно возникают такие ритмы в 13-сложнике?

Мы сделали проверку по стихам трех поэтов — Симеона Полоцкого (1000 стихов), Прокоповича (800 стихов) и Кантемира («Петрида» и сатиры I—II, 750 стихов). На этот раз учитывались полустишия с силлабо-тоническим ритмом не только в чистых, но и в нечистых формах. Теоретически вероятность сочетания двух данных полустиший равна произведению вероятностей каждого из них: так, если у Симеона По-

лоцкого 21,3% первых полустиший дает ямб и 51,0% вторых полустиший дает хорей, то вероятность стиха с ритмом ямб—хорей будет 0,213 × 0,510 = 0,10863 = 10,9%. Расхождение теоретической и эмпирической частоты говорит о предпочтении или избегании той или иной формы (табл. 8).

Таблица 8

Размеры	Сим. Полоцкий		Прокопович		Кантемир	
	действ.	теор.	действ.	теор.	действ.	теор.
Ямб—хор.	10,6	10,9	10,1	9,8	7,3	7,4
Ямб—амф.	8,2	8,4	6,4	6,9	5,1	5,1
Хор.—хор.	13,1	11,9	14,0	13,4	20,7	19,7
Хор.—амф.	9,0	9,0	9,3	9,2	12,9	13,6
Анап.—хор.	9,3	10,5	9,1	9,0	8,5	8,7
Анап.—амф.	7,2	8,0	6,0	6,3	5,6	6,0
Дакт.—хор.	2,2	2,7	1,8	2,9	3,6	3,7
Дакт.—амф.	1,4	2,0	2,4	1,9	2,5	2,6
Амф.—хор.	2,5	3,2	4,6	4,1	5,2	5,1
Амф.—амф.	3,2	2,4	1,9	2,9	4,3	3,5

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики — не более 1,2%. При этом в большинстве случаев эмпирические цифры даже отстают от теоретических: силлабо-тонические полустишия не стремятся сцепляться друг с другом и охотно смешиваются с «разнородными формами». Правда, можно заметить, что все те редкие случаи, где эмпирический показатель превосходит теоретический по крайней мере на 0,6%, относятся только к двум ритмам — *хор.—хор.* (и у Полоцкого, и у Прокоповича, и у Кантемира) и *амф.—амф.* (у Полоцкого и у Кантемира), т. е. к наиболее ярко выраженным случаям однородности полустиший. Но статистически эти расхождения слишком незначительны, чтобы из них делать какие-либо выводы. Вернее считать, что полустишия сочетаются свободно, без сколько-нибудь отчетливых ритмических тенденций.

Заметим, что наша статистика чисто-хореических стихов не совсем совпадает со статистикой Тимофеева [Тимофеев 1928, 61]: Симеон Полоцкий — 17%, Прокопович и др. — 20%, Кантемир — 25%. По-видимому, это объясняется тем, что мы избегали искусственно хореического тонирования.

9. Двустишие. Во всех рассмотренных нами текстах (за исключением нерифмованных переводов Кантемира из Горация) строки 13-сложника объединяются в двустишия с парной рифмовкой. Закономерен вопрос: не подкрепляется ли рифменная связь ритмической связью, не

стремится ли 2-й стих двустишия повторять (хотя бы частично) ритм 1-го стиха? Если такая тенденция есть, то полустишия *А* в смежных стихах, принадлежащих к одному двустишию, будут повторять друг друга чаще, чем в смежных стихах, принадлежащих к разным двустишиям; то же относится и к полустишиям *Б*. Мы сделали такую проверку для повторения полустиший *А* разных цезурных видов (с мужской, женской и дактилической цезурой) и для повторения полустиший *Б* разного ритмического строения (хореического и амфибрахического). Материалом опять служили Симеон Полоцкий, Прокопович и Кантемир. Теоретические показатели высчитывались так же, как в аналогичном случае в предыдущем параграфе.

В таблице 9 *муж., жен., дакт.* обозначают повторяющиеся дважды подряд цезурные виды 1-го полустишия, а *хор., амф.* — повторяющиеся ритмические типы 2-го полустишия. Повторения внутри одного двустишия обозначаются словом «внутри», повторения на стыке двух двустиший — словом «между».

Таблица 9

Полустишие	Сим. Полоцкий			Ф. Прокопович			А. Кантемир		
	теор.	внутри	между	теор.	внутри	между	теор.	внутри	между
Муж.	7,1	6,8	8,5	10,2	9,3	10,8	21,9	24,3	22,0
Жен.	28,5	27,2	26,1	21,3	20,7	22,4	10,6	10,7	11,0
Дакт.	3,6	3,0	4,6	3,8	4,3	4,3	4,1	4,3	1,6
А всего...	39,2	0	39,2	35,3	34,3	37,6	36,5	39,3	34,6
Хор.	26,0	0	26,3	27,0	26,3	24,1	33,7	33,6	34,2
Амф.	14,5	66	13,8	13,2	12,0	11,3	16,0	16,3	17,2
Б всего...	40,5	6	40,1	40,2	38,3	35,4	49,7	49,9	51,4

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики — не более 2,7% для 1-го полустишия и 4,8% для 2-го полустишия. Статистически эта разница незначима: значимая разница должна была бы быть не меньше 7—9%. Поэтому ни о какой тенденции к повторению сходных ритмов — внутри ли двустишия, между ли двустишиями, — не может быть и речи. Стихи в двустишии так же ритмически независимы друг от друга, как и полустишия в стихе. Всякое повторение ритмически сходных стихов в нашем материале, двукратное или многократное, является результатом случайности и не может считаться показателем ритмической организованности текста [ср. Тимофеев 1928, 56].

Закономерен и другой вопрос: нет ли у тех или иных ритмических форм полустиший преимущественного тяготения к 1-й или ко 2-й строке дистиха? Мы сделали проверку для хореического и амфибрахическо-

го типа полустишия *Б* у Кантемира. На слух казалось возможным, что амфибрахический ритм тяготеет к заключительному месту в двустишии, но подсчеты этого не подтвердили: в сатирах I и II из 194 полустиший *Б* амфибрахического типа 102 оказались в начальных и только 92 в конечных стихах двустиший. Это — лишнее свидетельство того, как ненадежны впечатления, не проверенные подсчетом.

10. Заключение: **место силлабики в истории русского стиха.**

а) Русский силлабический 13-сложник заимствовал от своего польского образца только число слогов, место цезуры и константное ударение на предпоследнем слоге.

Остальные элементы ритма 13-сложника, т. е. место предцезурного ударения и расположение ударений внутри полустиший, полностью определяются естественным ритмом русского языка и не обнаруживают никаких специфических ритмических тенденций — ни унаследованных от польского образца, ни возникших на русском материале. Сочетание слов в полустишии, полустиший в стихе, стихов в двустишии — все это здесь настолько соответствует языковым нормам, что силлабика способна вместить и вмещает все возможные словосочетания русского языка, укладывающиеся в данное число слогов.

В таком устойчивом соответствии с естественным ритмом языка силлабический 13-сложник находился около 60 лет, от Симеона Полоцкого до Петра Буслаева (1670—1730-е годы). Только к концу этого периода появляются попытки отклонения от естественного ритма — стих «Дафнис» (1715) и стих Кантемира (1729—1731). В них ослабевает женская цезура и усиливается хореический (а в «Дафнис» — и амфибрахический) ритм 1-го полустишия. Может быть, это можно объяснить влиянием на 1-е полустишие 2-го, с его хореическим и амфибрахическим ритмом. Во всяком случае, замыкающая силлабическую эпоху реформа Тредиаковского была не завершением плавной эволюции, а резким революционным скачком в истории 13-сложника и всей русской метрики. Смысл этого переворота — резкое ограничение количества ритмов, допустимых в стихе, решительный переход от стиха, опирающегося на естественный речевой ритм, к стиху, противопоставленному естественному речевому ритму.

б) Можно ли на основании недолговечности силлабического стиха в русской поэзии делать вывод, что силлабический стих несвойственен русскому языку? Вряд ли. Что означает: «данный стих свойственен данному языку»? По-видимому, две вещи: 1) основной элемент системы стихосложения наличествует в фонологической системе языка; 2) система стихосложения обладает достаточной «словоемкостью», чтобы вместить основные типы ритмических слов языка. По первому признаку русскому стиху несвойственен был бы, например, античный долготный стих; по второму признаку несвойственен был бы, например, стих из

одних односложных или из одних семисложных слов. Однако силлабика отвечает обоим требованиям: слоги в русском языке есть, а словоемкостью она, как показано, не уступает сменившим ее силлабо-тоническим размерам, а далеко превосходит их. Переход от силлабики к силлаботонике был переходом от более свободной системы стиха к более сковывающей язык; переходом от стиха, заполняющегося словами только в соответствии с естественным словарем языка, к стиху, заполняющемуся словами с учетом специфических (нововозникших) требований стиха. Чем строже эти ограничительные требования к отбору словосочетаний, тем отчетливей противопоставляется стих нестихотворной речи. Поэтому на начальных стадиях становления стиха в литературе (а именно такой стадией является в русской поэзии силлабика) вполне естественно движение к все более строгому ритму[1].

Подобное явление мы можем видеть и в отдельных классических размерах.

4-стопный ямб: сравним кривые распределения ударений в «естественной» модели стиха, в стихе XVIII в. и в стихе XIX в. Мы увидим, что по сравнению с моделью в стихе XVIII в. количество ударений повышено, но распределение ударений по стопам сохранено (особенно ясно это видно, если внести в теоретическую модель поправку на избыток ударений); в стихе XIX в. количество ударений становится ближе к естественному, но распределение резко отклоняется от естественного, следуя новой специфической тенденции — усилению 2-й стопы.

5-стопный хорей: сделаем такое же сравнение, и мы увидим ту же картину: стих XVIII в. отклоняется от модели только по количеству, стих XIX в. — вдобавок и по распределению ударений.

3-ударный дольник: сделаем такое же сравнение, и мы опять-таки увидим — в раннем дольнике по сравнению с моделью повышена ударность и сохранено расположение ударений, в позднем ударность приближается к естественной, а расположение ударений удаляется от естественного. Вот соответствующие цифры, слегка округленные [Тарановский 1953; Гаспаров 1974]:

---

[1] Можно предположить, что отсутствие резкого размежевания между стихом и прозой на метрическом уровне отчасти компенсировалось в силлабике резким размежеванием на языковом уровне — именно в области синтаксиса. Нарочитая сложность поэтического синтаксиса в русском силлабическом стихе общеизвестна. Переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому сделал более трудным метр, но более легким — синтаксис: «насилие» над языком и «насилие» над стихом (условно употребляем этот термин первых русских формалистов) оказались в отношении обратной зависимости. Еще Г. Гуковский отмечал, что, например, у Тредиаковсокго стихи, написанные «ломоносовскими» тоническими размерами, и по языку, и даже по образному строю естественнее и яснее, чем его же стихи, написанные унаследованным от силлабики тонизированным 13-сложником.

4-стопный ямб (в %)

Периоды	Ударность иктов				Средн. ударность
	I	II	III	IV	
Теоретически	*78*	*67*	*52*	*100*	*74,0*
С поправкой	*94*	*81*	*52*	*100*	*81,5*
XVIII век	93	80	53	100	81,5
XIX век	82	97	35	100	78,5

5-стопный хорей (в %)

Авторы	Ударность иктов					Средн. ударность
	I	II	III	IV	V	
Теоретически	*51*	*65*	*64*	*45*	*100*	*65,0*
С поправкой	*65*	*82*	*81*	*56*	*100*	*77,0*
Державин	65	80	80	60	100	77,0
Лермонтов	59	98	95	51	100	80,0

3-ударный дольник

Периоды	Ударность иктов (%)			Длина интервалов (слоги)	
	I	II	III	I	II
Теоретически	*100*	*72,5*	*100*	*1,64*	*1,65*
1900-е годы	99,5	98,8	100	1,63	1,67
1950-е годы	98,3	77,0	100	1,74	1,35

Чем объясняется эта закономерность? Повышение ударности в начале разработки стиха объяснимо: это следствие стремления подчеркнуть непривычный ритм, отчетливо противопоставив сильные и слабые слоги; когда стих становится привычным, необходимость в таком подчеркивании отпадает. «Естественное» распределение ударений в начале разработки стиха объясняется аналогично: «составляя» непривычный стих, поэт поневоле пользуется в первую очередь теми сочетаниями слов, которые лежат ближе под рукой, т. е. чаще встречаются в естественном языке; когда стих становится привычным, ритмический навык позволяет поэту стать более разборчивым и развивать те или иные нащупанные им специфические ритмические тенденции стиха. Если называть чередование сильных и слабых слогов первичным ритмом, а чередование сильных и слабых стоп вторичным ритмом стиха, то можно сказать: на первом этапе разработки стиха внимание поэта поглощено прежде всего первичным ритмом, на следующем этапе оно распростра-

няется и на вторичный ритм. Вот почему в начале развития каждого из рассмотренных размеров перед нами — ритм, близкий к естественному языковому, а потом, с освоением размера, на него начинают накладываться специфически стиховые ограничительные тенденции. Не то же ли самое, только на высшем уровне — не размера, а системы, представляет собой смена силлабики силлаботоникой?

в) Откуда идет эта ограничительная тенденция, вызвавшая переход от силлабики к силлаботонике, — от языка или от общей культурной традиции? Думается, что при современном состоянии исследования, когда зависимость стихосложения от языка остается нерешенной проблемой (несмотря на ценнейшие работы В. М. Жирмунского, Б. Томашевского, Р. Якобсона, И. Левого и др.), а история культурных традиций хоть сколько-то ясна, все ссылки на «характер языка» будут объяснением неизвестного через неизвестное. Вспомним, что в классической работе по этому вопросу (Р. Якобсон, «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским») [Jakobson 1979, 3—100] изощреннейшая аргументация «от языка» на последней (буквально) странице уступает место единственному аргументу «от культуры», и он разом все объясняет. Все традиционные утверждения о том, что силлабика таким-то языкам свойственна, а таким-то не свойственна, недоказуемы. Особенно это видно на французском языке: говорят, что силлабика ему свойственна, а тоника — нет, потому что в нем ударение может быть только конечным; и забывают, что специально для стиха французами сохранен архаический язык, в котором ударение может быть не только конечным, но и предконечным, с *e* немым. (Другое дело — когда говорят, что тоника несвойственна французскому языку потому, что ударение в нем нефонологично, несмыслоразличительно; для французского стиха этот аргумент справедлив, но, например, для итальянского и испанского и он непригоден.) Что силлабо-тонический стих во французском языке (невзирая на патетический протест Томашевского [Томашевский 1957, 132]) возможен и легок — даже для поэта, которому этот язык не родной, — блистательно показывают цветаевские переводы Пушкина на французский язык (см. об этом в статье «Вероятностная модель...»). Что в польском стихосложении силлабо-тонический стих существует (хотя и на второстепенном положении) рядом с силлабическим, общеизвестно. Что в украинском языке, по всем фонологическим данным близком к нашему, черты силлабизма сильнее, чем в русском, — сравним не только коломыйки с частушками, сравним 4-стопные ямбы, где в украинском сдвиги ударений гораздо вольней, — тоже общеизвестно. Спрашивается, почему в русском стихе силлабика не могла бы существовать при силлабо-тонике, как в польском — силлабо-тоника при силлабике? Ответ: только из-за смены культурных ориентаций при Петре I. Россия в XVII в. воспринимала западную культуру из третьих рук, через Польшу, и русский силлабический стих развился как подражание польскому.

При Петре Россия стала воспринимать культуру из вторых рук, через Германию, и русский силлабо-тонический стих развился как подражание немецкому. Органическая преемственность форм русского стихосложения была порвана, и разрыв этот мы видим в том резком скачке, каким оказывается в наших таблицах переход к стиху Тредиаковского[2].

Источники тонической реформы Тредиаковского («Новый и краткий способ», 1735) многообразны и еще недостаточно изучены. Основной принцип измерения стиха стопами, а не слогами восходит к античной метрике. Отождествление античных стоп (состоящих из долгих и кратких слогов) с тоническими стопами (состоящими из ударных и безударных слогов) восходит к голландской и германской метрике. Выбор в качестве основной стопы хорея восходит (по собственному свидетельству Тредиаковского) к русской народной метрике. Единственное, что не может считаться источником реформы Тредиаковского, — это ритм самого реформируемого им 13-сложника; здесь лишь наличие женской клаузулы, по замечанию Тредиаковского (в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»), могло подсказать установку на хореический ритм.

Тоническая реформа Тредиаковского тотчас вызвала критику «справа» (Кантемир) и критику «слева» (Ломоносов); при этом оба критика, скрыто или открыто, принимали главное в реформе: установку на тонический ритм — и только возражали против слишком строгого (Кантемир) или недостаточно строгого (Ломоносов) ее проведения. Кантемир опирался на французскую и итальянскую, Ломоносов — на немецкую стиховую культуру. В столкновении трех взглядов победа осталась за Ломоносовым — может быть потому, что у него и у его последователя Сумарокова был талант, какого не было у Тредиаковского с Витынским и Собакиным («Ломоносов... подав хорошие примеры новых стихов, надел на последователей своих узду великого примера», — писал Радищев), и была близость к придворному культурному центру, какой не было у жившего в Лондоне Кантемира; а может быть потому, что немецкая культура (хотя бы в лице академических одописцев), унаследованная от эпохи Петра I, имела в Петербурге 1740-х годов больше опоры, чем французская, и тем более итальянская, воспринимавшиеся еще из вторых рук; но, во всяком случае, не потому, что строгий стих Ломоносова больше «соответствовал духу» русского языка, чем гибкий стих Кантемира. Ломоносов — основатель традиций часто заслоняет для нас

[2] Конечно, одной только сменой культурных влияний объяснить все явления истории стиха нельзя. Почему, например, сильнейшее влияние французской культуры на немецкую во второй половине XVII — начале XVIII в. не заставило немцев перейти на силлабический стих? Вероятно потому, что еще сильнее культа французской поэзии был культ античной поэзии, а он требовал членения стиха на стопы прежде всего. Сами французские теоретики этого времени, как известно, ощущали отсутствие стоп во французском стихосложении как досаднейший недостаток. Подробнее см. [Гаспаров 1989].

Ломоносова — ниспровергателя традиций; и взгляд на историю русского силлабического стиха полезен тем, что помогает представить себе эту сторону деятельности Ломоносова — поэта, которого с таким же правом можно назвать Маяковским стиха XVIII в., с каким Маяковского — Ломоносовым стиха XX в.

P. S. Когда эта статья перед публикацией обсуждалась в стиховедческих кружках Москвы и Ленинграда, то больше всего споров вызвала заключительная часть работы: было решено, что указанные в ней два признака «свойственности» данного стиха данному языку являются необходимыми, но недостаточными и насущная задача стиховедения — в том, чтобы установить остальные признаки, «достаточные». Однако большие сравнительные обследования по судьбе систем стихосложения в других европейских языках (кратко изложенные в книге «Очерк истории европейского стиха», М., 1987) показали все то же: язык указывает (до определенной степени), чего не может быть в национальном стихосложении (например, в русском — стихосложения долготного или высотного), а культура определяет, чему развиваться из того, что в нем может быть (например, силлабике или тонике). При этом культурный выбор периодически колеблется между идеалом естественности стиха (чем больше свободы, тем лучше) и идеалом искусственности (чем больше строгости, тем лучше): так, путь русского стиха от досиллабической тоники через силлабику к силлаботонике — это путь к строгости, а от силлаботоники к тонике XX в. и верлибру — это путь от строгости. А на этих путях отбираются в качестве ориентиров наиболее престижные образцы смежных стиховых культур: сперва польская, потом немецкая и стоящая за ней античная, а потом, на пути к новой тонике — европейский авангард.

МАТЕРИАЛЫ К РИТМИКЕ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА XVIII ВЕКА

1. Ритмика русского 4-ст. ямба XVIII в. стала предметом живого внимания стиховедов после пионерской работы А. Белого [Белый 1910], показавшего: между XVIII и XIX в. ритм 4-ст. ямба меняется, в XVIII в. ударение чаще несет I стопа, чем II, в XIX в. чаще II, чем I. Белый опирался на свои подсчеты по 7 поэтам XVIII в. (по 596 строк от каждого): Ломоносову, Державину, Богдановичу, Капнисту, Дмитриеву, Нелединскому-Мелецкому и Озерову. К. Тарановский в своей классической монографии [Тарановский 1953] сильно расширил обследованный материал: им изучено 15 поэтов и около 11000 строк. Обследование позволило наметить основные хронологические рубежи: до 1743 г. разрабатывается (Ломоносовым) строгий полноударный ритм ямба, затем до 1800 г. господствует характерный «ритм XVIII в.» — преобладание I стопы над II, затем в 1800—1814 гг. («первый этап переходного времени») это преобладание слабеет, в 1814—1820 гг. («второй этап переходного времени») I и II стопы сравниваются, и после 1820 г. начинается господство характерного «ритма XIX в.» — преобладания II стопы над I. В более детальную характеристику ритма XVIII в. между 1743 и 1800 гг. исследователь не входил. За это монография К. Тарановского подвергалась критике [Западов 1974], но критика эта оказалась малоконструктивной.

Подготавливая монографию «Очерк истории русского стиха», мы сделали некоторые дополнительные подсчеты по ритмике 4-ст. ямба XVIII в., которые могут представить интерес для исследователей. Общее количество обследованного материала выросло в 2,5 раза. Кроме наших подсчетов, сюда вошли позднейшие подсчеты К. Тарановского (за сообщение которых мы обязаны глубокой благодарностью) по Тредиаковскому, Сумарокову, Муравьеву и некоторые из подсчетов А. Белого и В. Западова. Для наглядности старые и новые подсчеты сведены здесь в одну таблицу (табл. 1) и расположены в приблизительной хронологической последовательности (по пятилетиям). В начале каждой строки указаны инициалы автора подсчетов. В конце некоторых строк указано, что слишком большие порции материала во избежание «перекоса» суммарной статистики приводились к меньшему числу строк (названному в скобках).

Таблица 1

	Авторы	Процент ударности стоп				Число стихов
		I	II	III	IV	
КТ	1. Ломоносов, 1739	99,3	87,1	86,1	100	280
КТ	2. Ломоносов, 1741	99,3	97,5	98,2	100	440
КТ	3. Ломоносов, 1742	98,0	84,1	75,9	100	440
КТ	4. Ломоносов, 1743	98,4	89,5	82,7	100	248
КТ	5. Ломоносов, 1745—1746	94,8	82,2	52,0	100	560
КТ	6. Ломоносов, 1747	97,3	76,5	48,0	100	302
КТ	7. Ломоносов, 1748—1749	95,7	73,4	53,6	100	304
КТ	8. Ломоносов, 1750	93,0	76,8	47,8	100	630
КТ	9. Тредиаковский, псалтирь	83,6	75,5	56,9	100	?
МГ	10. Тредиаковский, пс. и оды	84,1	75,2	57,2	100	1000
МГ	11. Сумароков, Ода ран.	94,4	79,3	59,2	100	179
КТ	12. Ломоносов, 1752—1757	95,6	77,3	54,9	100	639
КТ	13. Ломоносов, 1759—1760	95,6	72,3	54,9	100	639
КТ	14. Сумароков, 1755—1759	94,3	75,7	54,2	100	600
МГ	15. Поповский, 1752—1760	92,5	84,0	55,4	100	518
КТ	16. Ломоносов, 1761	90,6	76,7	56,3	100	480
КТ	17. Ломоносов, 1762—1764	90,9	71,2	52,9	100	580
КТ	18. Сумароков, 1762—1767	90,5	78,3	54,0	100	1120 (1000)
МГ	19. Херасков, 1763—1764	94,4	78,8	56,9	100	480
МГ	20. В. Майков, 1762—1763	90,2	88,3	57,4	100	470
МГ	21. Богданович, 1760—1763	92,2	81,6	66,2	100	462
МГ	22. Ржевский, 1760—1761	93,8	88,6	46,1	100	306
МГ	23. Петров, 1766—1769	94,6	82,9	53,8	100	680
КТ	24. Сумароков, 1769—1774	90,6	76,0	53,1	100	590
МГ	25. Сумароков, псалтирь	88,1	79,0	52,4	100	916
КТ	26. Муравьев, 1770—1773	91,1	88,3	46,2	100	342
КТ	27. Муравьев, 1773—1776	87,6	94,5	44,1	100	1210 (800)
МГ	28. Херасков, 1769—1774	95,7	82,1	52,1	100	470
МГ	29. В. Майков, 1771—1775	94,5	93,3	50,8	100	510
МГ	30. Хемницер, 1770-е	83,8	82,3	54,9	100	328
КТ	31. Муравьев, 1776—1782	90,5	89,0	43,6	100	662
МГ	32. Николев, 1779	90,5	89,0	43,6	100	662
МГ	33. Державин, до 1780	92,1	79,1	58,4	100	428
МГ	34. Княжнин, 1778—1783	95,9	82,9	57,8	100	469
МГ	35. Костров, 1778—1780	90,8	81,8	57,9	100	1330 (800)
КТ	36. Державин, 1781—1785	90,4	76,8	54,6	100	993

Таблица 1 (продолжение)

	Авторы	Процент ударности стоп				Число стихов
		I	II	III	IV	
КТ	37. Радищев, 1783	96,7	82,4	54,1	100	540
МГ	38. Костров, 1781—1785	90,4	81,6	50,3	100	800
МГ	39. Капнист, 1783—1786	92,3	82,9	57,1	100	520
МГ	40. Горчаков, 1783—1788	88,6	86,3	47,9	100	315
МГ	41. Николев, 1788—1790	91,9	79,6	62,6	100	670
МГ	42. Державин, 1786—1790	89,3	76,4	52,9	100	590
МГ	43. Княжнин, 1787—1790	95,1	83,6	61,5	100	384
КТ	44. Козодавлев, ?	92,8	80,4	42,8	100	388
МГ	45. Петров, 1790—1795	92,8	80,3	58,3	100	2120 (800)
МГ	46. Николев, 1791	93,3	81,3	58,0	100	1090 (800)
МГ	47. Державин, 1791—1796	89,5	78,9	60,5	100	716
МГ	48. Карамзин, 1790—1792	98,8	85,9	52,0	100	404
КТ	49. Осипов, 1791	92,3	83,0	47,3	100	770
КТ	50. Крылов, 1793	91,7	88,1	61,4	100	515
ВЗ	51. Клушин, 1792	92,1	85,2	45,8	100	391
КТ	52. Котельницкий, 1795	91,3	89,2	41,9	100	480
АБ	53. Нелединский-Мел., ?	94,1	81,7	56,7	100	596
МГ	54. Капнист, 1792—1795	90,0	79,5	57,9	100	430
МГ	55. Богданович, 1789—1792	94,0	79,8	55,7	100	336
МГ	56. Долгорукий, 1795—1802	93,2	93,1	52,9	100	858
МГ	57. Дмитриев, 1794—1801	95,0	84,5	55,9	100	623
МГ	58. Карамзин, 1796	99,2	93,6	43,4	100	1173 (1000)
МГ	59. Державин, 1797—1801	89,1	80,1	62,0	100	1201 (1000)
МГ	60. Капнист, 1796—1801	95,2	79,8	57,9	100	420
МГ	61. Львов, 1794—1801	94,9	81,6	48,4	100	277
КТ	62. Жуковский, 1797—1800	95,2	87,7	45,8	100	559
МГ	63. Мерзляков, 1796	94,9	86,5	63,2	100	296
АБ	64. Озеров, ?	90,9	83,2	62,1	100	596
МГ	65. Херасков, 1791—1799	95,0	83,8	51,8	100	560
МГ	66. Карамзин, 1800—1803	96,4	84,6	46,9	100	689
МГ	67. Бобров, 1798—1804	89,7	77,2	57,8	100	600
МГ	68. Востоков, 1802—1806	88,7	80,5	59,6	100	416
КТ	69. Жуковский, 1803—1813	92,1	86,5	47,8	100	889
КТ	70. Батюшков, 1805—1813	95,3	85,9	54,4	100	517
КТ	71. Вяземский, 1811—1815	88,6	84,9	52,9	100	138
КТ	72. В. Л. Пушкин, 1795—1815	97,9	81,9	52,9	100	138
МГ	73. Мерзляков, 1801—1815	93,1	87,0	52,3	100	583
МГ	74. Марин, 1802—1811	89,3	89,1	48,9	100	458

Некоторые строки в таблице с самого начала обращают на себя внимание: их показатели как бы опережают время, ударность I и II стоп если не уравнивается, то различается минимально. Это Долгорукий, Марин, Майков, Хемницер, Горчаков и особенно, конечно, Муравьев: в его стихах 1773—1776 гг. II стопа даже сильнее I, как у поэтов 1820-х годов (В. А. Западов [Западов 1974, 42—43], называет такой ритм ямба «лирическим» и приводит список стихотворений с этим ритмом и из других поэтов, но это все произведения разрозненные и небольшие). Но еще гораздо интереснее те не бросающиеся в глаза небольшие сдвиги, которые определяют суммарный профиль ритма каждого периода и позволяют говорить о том, что эволюция к альтернирующему ритму XIX в. начинается, по существу, с первых же шагов развития русского 4-ст. ямба.

Уже в пределах того материала, который был собран в монографии К. Тарановского, было замечено (М. А. Красноперовой), что простая хронологическая группировка (табл. 2) дает картину постепенного усиления ударности II стопы (неучтенным в этой группировке остался лишь Княжнин, даты стихов которого в таблице Тарановского не были названы).

Таблица 2

	Период	Процент ударности стоп			
		I	II	III	IV
	1745—1764	93,9	75,9	52,3	100
	1766—1785	92,9	79,1	54,0	100
	1790—1795	92,4	84,2	50,1	100
(КТ)	1800—1814	92,6	85,9	49,1	100

Наш расширенный материал уточняет эти цифры, но наметившейся закономерности не меняет (табл. 3).

Таблица 3

	Период	Процент ударности стоп				Число строк
		I	II	III	IV	
	1739—1743	98,7	89,8	86,1	100	1408
	1745—1760	92,6	77,3	53,8	100	5122
	1760—1790	91,7	81,8	53,5	100	16293
	1790—1815	93,3	84,5	53,5	100	17590
(КТ)	1814—1820	87,7	87,7	43,2	100	14884
(КТ)	1820 и сл.	84,4	92,2	46,0	100	29621

Но и это не исчерпывает картины. Эти средние показатели по периодам складываются из показателей отдельных поэтов, часто сильно отличающихся друг от друга. В каждом периоде можно выделить авторов-«архаистов», у которых ударность II стопы ниже средней, и авторов-«новаторов», у которых ударность II стопы выше средней по периоду. Это разделение будет выглядеть так:

Таблица 4

Период	Авторы	Процент ударности стоп				Число строк
		I	II	III	IV	
1739—1743		98,7	89,8	86,1	100	1408
1745—1760		92,6	77,3	53,0	100	2975
1752—1765	архаисты	92,6	75,7	54,4	100	3689
	новаторы	92,5	83,9	57,1	100	2236
1765—1775	архаисты	89,1	77,8	52,7	100	1506
	новаторы	92,5	88,5	49,3	100	2802
1775—1790	архаисты	91,1	78,3	55,0	100	3389
	новаторы	91,7	83,5	53,6	100	4818
1790—1800	архаисты	92,3	80,6	57,7	100	5935
	новаторы	94,9	87,9	51,1	100	6492
1800—1815	архаисты	90,3	78,9	57,9	100	1154
	новаторы	92,9	86,2	49,7	100	4009

Распределение материала по строкам этой таблицы таково:

1739—1743 — только Ломоносов;

1745—1750 — Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков;

1752—1765 архаисты: Ломоносов, Сумароков;
новаторы: Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский;

1765—1775 архаисты: Сумароков;
новаторы: Петров, Херасков, Майков, Муравьев;

1775—1790 архаисты: Державин, Николев, Козодавлев;
новаторы: Княжнин, Радищев, Костров, Хемницер, Муравьев, Капнист, Горчаков;

1790—1800 архаисты: Петров, Херасков, Богданович, Державин, Николев, Нелединский-Мелецкий, Капнист, Львов;

новаторы: Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин, Озеров, Жуковский, Мерзляков;

1800—1815 архаисты: В. Л. Пушкин, Бобров, Востоков;
новаторы: Карамзин, Жуковский, Мерзляков, Батюшков, Вяземский, Марин.

Мы видим: для большинства периодов в «архаистах» оказываются старшие поэты, а в «новаторах» младшие, но это не обязательно: у Державина ритм «архаичнее», чем у Княжнина, а у Востокова — чем у Карамзина.

Таким образом, эволюция ритма 4-ст. ямба в XVIII в. складывается из сложного взаимодействия тенденций периодов и привычек поколений. Характерным отличием от XIX в. является то, что индивидуальная эволюция ритма поэта почти неуследима. Только, пожалуй, о Хераскове можно сказать, что он улавливал ритмические тенденции эпохи и от десятилетия к десятилетию усиливал ударность II стопы. У остальных авторов показатели разных периодов их творчества колеблются более или менее беспорядочно. Можно попытаться сгруппировать писателей по поколениям: мы получим приблизительно такую же картину, как выше при группировке по периодам, но еще виднее, что замедление эволюции ритма в 1775—1790 гг. имеет причиной развертывание творчества Державина с его «отстающим от времени» ритмом. В таблице 5 в «поколение Хераскова» включены Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский, Петров, Княжнин; в «поколение Львова» — Радищев, Хемницер, Муравьев, Львов, Костров, Капнист, Горчаков, Николев, Козодавлев, Нелединский; в «поколение Карамзина» — Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, В. Л. Пушкин, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин; в «поколение Жуковского» — Жуковский, Мерзляков, Озеров, Бобров, Востоков, Батюшков, Вяземский, Марин.

Таблица 5

Авторы	Процент ударности стоп			
	I	II	III	IV
Ломоносов (с 1745)	93,9	76,1	52,5	100
Сумароков	90,8	77,7	53,7	100
Державин	89,9	78,4	57,9	100
Поколение Хераскова	93,9	83,6	55,8	100
Поколение Львова	91,6	83,6	53,0	100
Поколение Карамзина	95,6	87,9	49,5	100
Поколение Жуковского	92,0	84,9	53,2	100

В чем причина эволюции русского 4-ст. ямба от «ритма XVIII в.» (близкого вероятностной языковой модели) к «ритму XIX в.» (альтернирующему, резко непохожему на языковую модель), — вопрос до сих пор спорный. К. Тарановский предполагал, что на ритм 4-ст. ямба мог оказать влияние ритм 5-ст. ямба (естественно альтернирующий уже в модели), вошедшего в русскую поэзию как раз в начале XIX в. Новые данные, по-видимому, ставят такое объяснение под сомнение: эволюция 4-ст. ямба к альтернирующему ритму начинается, как мы видим, гораздо раньше, когда 5-ст. ямба в русской поэзии практически не существовало. М. А. Красноперова предположила (в своей диссертации 1981 г. и ряде отдельных публикаций), что как «ритм XVIII в.» опирался на естественный вероятностный ритм всех слов, укладывающихся в метрическую схему 4-ст. ямба, так «ритм XIX в.» опирается на естественный вероятностный ритм всех длинных («пиррихиеобразующих») слов, укладывающихся в схему 4-ст. ямба, — этот теоретически рассчитанный ритм, действительно, оказывается альтернирующим. Такое объяснение представляется наиболее убедительным, хотя о механизме этого постепенного переключения писательской установки с одной модели на другую еще можно спорить. Наконец, не надо забывать и о простейшем объяснении (нимало не исключающем предыдущего): на 4-ст. ямб мог оказывать влияние 4-ст. хорей, в котором альтернирующий ритм был заложен еще в языковой модели.

2. Все вышесказанное относилось к ритму 4-ст. ямба в целом, без различения строк с мужскими и женскими окончаниями и (в строфическом стихе) без различения строк, занимающих ту или иную позицию в строфе. Между тем, такая разница важна. До сих пор «строфа как ритмическое целое» (термин Г. Шенгели) исследовалась очень мало. Подробней всего это было сделано в названной так главе «Трактата о русском стихе» Шенгели [Шенгели 1923, 109—121] и в популяризирующих ее замечаниях его же «Техники стиха» [Шенгели 1960, 174—186], где введены были понятия «заострения» строфы к концу (в начале — наиболее полноударные строки, предпочитается I ритмическая форма; в конце — наименее ударные, предпочитается VI ритмическая форма) и «закругления» строфы к концу (то же, но максимум неполноударности приходится не на последнюю, а на предпоследнюю строку, последняя же на ее фоне звучит замедляющим отяжелением). Материалом Шенгели была почти исключительно поэзия XIX—XX вв.; материал этот с несомненностью показывал, что предпочитаемым является «заостренное» построение строф — от максимума ударности к минимуму ударности. Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы», «первая строка (4-стишия) стремится выразить первичный ритм размера, четвертая — вторичный его ритм» [Гаспаров 1974, 470; Smith 1980, 30]. Но не преждевременны ли такие

обобщения, можно сказать лишь привлекши для сравнительного рассмотрения также и поэзию XVIII в. А здесь даже самый первый подступ, предпринятый опять-таки К. Тарановским, дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII в. эта тенденция к «заостренному» построению строф не распространяется [Тарановский 1966б].

Мы сделали довольно обширные подсчеты по ритму четверостиший разных размеров у поэтов XVIII—XX вв. Подробное описание их результатов мы надеемся представить в другой статье; здесь же ограничимся наиболее представительными примерами. Вот среднее число ударений на строку четверостишия 4-ст. ямба с рифмовкой *АвАв* (*А* — женские окончания, *в* — мужские), характерное для каждого из трех столетий (табл. 6).

Таблица 6

Авторы	Ударность строк			
	I	II	III	IV
Николев	3,33	3,16	3,25	3,29
Пушкин	3,31	3,19	3,09	3,09
Фет	3,27	3,15	3,11	3,07
Брюсов	3,41	3,25	3,32	3,12
Твардовский	3,34	3,29	3,38	3,16

Для XVIII в. характерно «закругленное» построение строф: максимально ударны крайние строки четверостишия, минимально ударны средние. (Напрашивается аналогия ритма строфы с ритмом строки XVIII в.: там тоже максимально ударны первая и последняя стопа.)

Для XIX в. характерно «заостренное» построение строф: от первой строки к последней средняя ударность плавно понижается.

Для XX в. характерно, если можно так выразиться, «двойное заострение»: в каждой полустрофе, от I ко II и от III к IV строке перед нами облегчение ударности, а на стыке полустроф, от II к III строке — отяжеление. (Этот альтернирующий ритм отяжеленных и облегченных строк в строфе опять-таки аналогичен альтернирующему ритму отяжеленных и облегченных стоп в строке 4-ст. ямба XIX—XX в.)

Создается картина поучительного изоморфизма стихотворного ритма на уровне строф и на уровне строк: и там и здесь происходит эволюция от «рамочного» ритма «тяжесть — легкость — легкость — тяжесть» к альтернирующему ритму «тяжесть — легкость — тяжесть — легкость», причем на уровне строк эта эволюция происходит быстрее, на уровне строф — медленнее: там альтернирующий ритм оформляется к XIX в., здесь — лишь к XX в. Заметим, что 4-ст. хорей в своем развитии опе-

режает 4-ст. ямб на обоих уровнях: в стопах строк он дает альтернирующий ритм уже в XVIII в., в строках строф — уже у Пушкина.

Но четверостишие — не самая характерная строфа для 4-ст. ямба XVIII в. Самой характерной, бесспорно, следует признать одическую строфу *АвАв* + *CCdEEd*. Мы сделали подсчеты по ритму каждой ее строки для од 9 поэтов XVIII в. Вот эти данные: в 1-ом столбце указаны номера строк, во 2—5-ом столбцах — процент ударности 4 стоп, в 6-ом — среднее число ударений на строку и в столбцах 7—13 (в абсолютных числах) — количество строк каждой из 7 ритмических форм (в последовательности: I — ударны 2, 4, 6, 8 слоги; II — 4, 6, 8; III — 2, 6, 8; IV — 2, 4, 8; VI — 4, 8; VII — 2, 8; V — 6, 8); примеры звучания — ниже, в § 3.

Ломоносов, 1746—1764, 272 строфы:

1	96,7	80,1	43,0	100	3,20	67	3	47	142	6	7
2	94,1	69,9	53,7	100	3,18	62	6	78	112	10	4
3	95,2	70,6	51,8	100	3,18	63	4	74	116	9	6
4	92,6	73,1	62,1	100	3,28	85	15	69	94	5	4
5	93,0	75,4	50,0	100	3,18	64	11	61	122	8	6
6	91,9	76,8	44,5	100	3,13	61	6	54	126	16	9
7	93,8	67,6	59,2	100	3,21	75	7	79	92	10	9
8	96,0	75,4	47,1	100	3,19	58	6	64	136	5	3
9	94,1	75,4	48,9	100	3,18	65	6	61	123	10	6
10	93,4	73,5	61,0	100	3,28	88	8	70	94	10	2
Все *Ж*	94,5	75,6	47,5	100	3,18	378	36	361	765	54	37
Все *М*	93,5	71,0	59,0	100	3,24	310	36	296	392	35	19
Всего...	94,1	73,8	52,1	100	3,20	688	72	657	1157	89	56

Сумароков, 1755—1774 и «Ода... в первые лета», 258 строф:

1	91,9	79,8	51,6	100	3,23	73	13	47	112	8	5
2	92,2	72,1	57,4	100	3,22	69	10	69	97	10	3
3	86,8	74,8	41,9	100	3,04	60	17	57	99	17	8
4	91,1	76,4	51,9	100	3,19	70	5	59	104	18	2
5	94,6	77,9	57,8	100	3,30	91	9	49	96	5	8
6	91,5	76,7	48,1	100	3,16	65	7	52	111	15	8
7	89,5	75,6	56,6	100	3,22	74	11	61	94	16	2
8	93,8	81,3	49,2	100	3,24	77	9	41	117	7	7
9	90,3	78,7	56,6	100	3,26	78	17	51	100	8	4
10	89,5	79,8	59,3	100	3,29	84	18	51	95	9	1
Все *Ж*	91,5	78,2	52,5	100	3,22	444	72	297	635	60	40
Все *М*	90,6	76,0	56,3	100	3,23	297	444	240	390	53	8
Всего...	91,1	77,3	54,0	100	3,22	741	116	537	1025	113	48

В. Майков, 1762—1775, 198 строф:

1	96,0	89,4	45,5	100	3,31	68	2	20	103	4	1
2	94,4	82,3	51,5	100	3,28	62	6	34	90	5	1
3	89,4	86,9	43,4	100	3,20	55	7	24	96	14	2
4	94,9	92,9	51,0	100	3,39	81	6	14	93	4	0
5	94,9	88,9	52,6	100	3,36	80	8	16	86	2	6
6	91,9	91,9	51,0	100	3,35	78	8	15	88	8	1
7	93,4	87,4	54,5	100	3,35	76	7	25	84	6	0
8	93,9	92,4	65,2	100	3,52	107	9	13	64	3	2
9	95,4	91,9	47,0	100	3,34	74	5	14	99	4	2
10	94,9	88,4	58,1	100	3,41	86	6	23	79	4	0
Все *Ж*	93,7	90,2	50,5	100	3,34	462	39	102	536	35	14
Все *М*	94,4	87,8	53,8	100	3,36	305	25	96	346	19	1
Всего...	94,0	89,2	52,0	100	3,35	767	64	198	882	54	15

Херасков, 1763—1799, 158 строф:

1	99,4	81,0	57,6	100	3,38	64	0	27	63	1	3
2	93,0	83,5	46,2	100	3,23	44	4	25	77	7	1
3	96,8	82,9	48,1	100	3,28	50	1	25	76	4	2
4	93,7	83,5	53,8	100	3,31	55	5	25	67	5	1
5	93,7	82,9	57,6	100	3,34	60	6	25	61	4	2
6	93,7	84,8	50,0	100	3,29	50	7	22	74	3	2
7	93,7	79,1	51,9	100	3,25	46	5	31	70	5	1
8	96,2	77,8	60,1	100	3,34	57	4	34	60	2	1
9	96,2	79,7	52,5	100	3,28	52	2	29	68	4	3
10	93,0	78,5	60,8	100	3,32	56	6	34	57	5	0
Все *Ж*	96,0	81,5	54,3	100	3,32	333	20	162	402	18	13
Все *М*	93,4	81,3	53,2	100	3,28	201	20	115	271	22	3
Всего...	94,9	81,5	53,9	100	3,30	534	40	277	673	40	16

Петров, 1766—1795, 451 строфа:

1	94,9	80,9	59,6	100	3,35	178	12	78	165	10	7	1
2	92,7	82,7	52,1	100	3,28	140	18	77	200	15	1	0
3	92,5	78,5	60,5	100	3,32	165	18	90	155	16	7	0
4	91,6	83,4	56,5	100	3,32	163	19	74	176	19	1	0
5	93,8	78,5	62,1	100	3,34	167	21	92	159	7	5	0
6	93,3	77,8	61,9	100	3,33	170	15	94	151	15	6	0
7	91,6	81,8	55,4	100	3,29	157	13	80	174	25	2	0

8	94,2	81,2	62,3	100	3,38	180	18	83	160	8	2	0
9	90,7	77,6	59,4	100	3,28	151	24	93	157	18	8	0
10	93,8	86,3	50,3	100	3,30	149	17	61	212	11	0	0
Все *Ж*	93,3	79,1	61,0	100	3,33	1011	108	530	947	74	35	1
Все *М*	92,4	83,5	53,6	100	3,30	609	67	292	762	70	4	0
Всего...	92,9	80,8	58,0	100	3,32	1620	175	822	1709	144	39	1

Державин, 1780—1811, 245 строф:

1	91,8	80,8	55,5	100	3,28	88	8	40	90	12	7	0
2	87,8	72,2	64,5	100	3,24	72	18	68	75	12	0	0
3	88,6	76,3	57,6	100	3,22	70	14	57	89	14	1	0
4	89,4	78,4	57,1	100	3,25	77	13	49	90	12	3	1
5	92,2	76,3	60,0	100	3,28	82	8	57	86	11	1	0
6	88,2	82,4	58,0	100	3,28	86	16	40	87	13	3	0
7	89,0	81,2	64,5	100	3,35	85	17	46	77	10	0	0
8	91,8	75,5	60,8	100	3,28	78	13	58	87	7	2	0
9	88,6	78,8	54,3	100	3,22	70	13	50	95	15	2	0
10	87,8	79,2	56,7	100	3,25	72	17	50	92	13	1	0
Все *Ж*	90,3	78,3	57,7	100	3,26	474	72	302	534	72	16	0
Все *М*	88,4	77,6	60,3	100	3,26	306	65	213	334	47	4	0
Всего...	89,5	78,0	58,7	100	3,26	780	137	515	686	119	20	1

Костров, 1778—1785, 231 строфа:

1	93,5	84,8	51,5	100	3,30	74	10	35	107	5	0
2	90,9	78,4	55,8	100	3,25	67	12	50	93	9	0
3	89,2	83,1	51,5	100	3,24	70	11	38	97	14	1
4	91,2	79,7	60,6	100	3,32	78	15	47	87	4	0
5	93,9	82,7	54,5	100	3,31	83	7	36	94	7	4
6	87,9	81,0	55,8	100	3,25	67	20	42	92	8	2
7	93,1	82,3	58,9	100	3,34	86	9	41	88	7	0
8	91,3	84,8	52,8	100	3,29	75	13	34	101	7	1
9	88,3	80,5	47,6	100	3,16	52	15	43	107	12	2
10	86,1	81,0	59,3	100	3,33	75	18	44	80	14	0
Все *Ж*	90,7	82,8	52,3	100	3,26	421	76	228	598	53	10
Все *М*	90,5	80,3	58,7	100	3,30	306	91	182	348	34	0
Всего...	90,6	81,8	54,8	100	3,27	727	130,	410,	946	87	10

Николев, 1775—1779, 1788—1791, 255 строф:

1	96,5	83,1	65,5	100	3,45	120	6	41	83	3	2
2	93,3	80,4	56,5	100	3,30	86	9	49	102	8	1
3	92,2	79,2	53,3	100	3,25	77	11	48	105	9	5
4	93,3	80,8	59,6	100	3,34	93	11	48	96	6	1
5	95,7	81,6	61,2	100	3,39	105	7	44	92	4	3
6	91,0	76,5	54,5	100	3,22	68	12	59	104	11	1
7	90,2	79,2	59,6	100	3,29	86	14	52	91	11	1
8	95,3	83,9	64,7	100	3,44	118	7	40	84	5	1
9	92,2	79,2	52,2	100	3,24	76	11	46	106	9	7
10	89,4	81,6	65,9	100	3,37	106	16	46	75	11	1
Все *Ж*	93,8	80,6	58,6	100	3,33	564	54	278	574	41	19
Все *М*	91,6	80,5	60,4	100	3,33	371	50	195	364	36	4
Всего...	92,9	80,5	59,3	100	3,33	935	104	473	938	77	23

Капнист, конец 1770-х — 1801, 194 строфы:

1	94,8	85,6	59,3	100	3,40	82	6	27	74	4	1	0
2	95,9	77,8	59,8	100	3,34	71	7	38	72	1	5	0
3	90,2	83,0	52,1	100	3,25	57	11	37	85	8	0	0
4	91,8	80,9	52,1	100	3,25	55	11	34	86	5	2	1
5	92,8	80,9	57,7	100	3,31	67	9	36	76	5	1	0
6	93,8	72,2	60,8	100	3,27	59	8	51	69	4	3	0
7	93,3	79,9	61,9	100	3,35	75	7	38	67	6	1	0
8	91,2	80,9	54,6	100	3,27	65	9	32	75	8	5	0
9	90,7	80,9	57,2	100	3,29	61	14	36	78	4	1	0
10	92,8	83,0	56,7	100	3,33	72	8	30	75	6	3	0
Все *Ж*	92,2	80,6	57,0	100	3,30	391	57	215	457	33	11	0
Все *М*	93,4	80,4	57,6	100	3,31	273	33	140	300	18	11	1
Всего...	92,7	80,6	57,3	100	3,31	664	90	355	757	51	20	1

Наиболее интересно здесь расположение отяжеленных и облегченных строк по строфе: оно показывает, что вкус не к «заостренному», а к «закругленному» построению распространялся не только на 4-стишие, но и на одическое 10-стишие. Обе части одической строфы, и 4-стишие *АвАв* и 6-стишие *CCdEEd*, стремятся заканчиваться не облегчением, а отяжелением своих последних мужских строк. Последний стих строфы тяжелее предпоследнего у всех 9 поэтов без исключения; последний стих 4-стишия *АвАв* тяжелее предпоследнего у 7 из 9 поэтов (лишь у

Петрова и Капниста последний и предпоследний здесь уравниваются); последний стих срединного 3-стишия *CCd* тяжелее предпоследнего у 6 из 9 поэтов (у Майкова они уравниваются, у Хераскова и Петрова последний легче предпоследнего, так что 3-стишие перестает ритмически выделяться). Такое убывание ритмической выделенности кусков строфы полностью соответствует убыванию их синтаксической выделенности в обычной схеме членения 4+(3+3). Начальные строки каждого куска строфы (1-я, 5-я и 8-я) тоже обычно отмечаются повышением ударности, так что и 4-стишие и оба 3-стишия обнаруживают склонность к знакомому нам «рамочному ритму»: отяжеление — облегчение — отяжеление.

В частности, начальное 4-стишие одической строфы имеет совершенно такое же ритмическое строение, как изолированные 4-стишия обследованных нами поэтов XVIII в. Заметим, что наибольшую резкость строфического ритма (контраст облегченной 3-й и отяжеленной 4-й строки) дают в одах ранние поэты, Ломоносов, Сумароков и Майков; у Хераскова, Николева, Кострова и Державина она меньше; а у Капниста мы видим даже первый в нашем материале случай «заостренного» построения начального 4-стишия одической строфы — плавное понижение ударности от 1 ко 2 и к 3—4-й строке. В стихотворениях же Капниста, написанных чистыми 4-стишиями, мы находим даже зачаток еще более «прогрессивного» альтернирующего ритма строфы: средняя ударность для 4 строк здесь 3,44 — 3,29 — 3,33 — 3,22 (по 124 четверостишиям; ср. у Карамзина 3,50 — 3,47 — 3,40 — 3,37 по 100 четверостишиям).

Расположение отдельных ритмических форм по позициям строфы гораздо менее отчетливо в своих тенденциях.

Полноударная I форма, понятным образом, сосредоточивается там, где поэты стремятся к отяжелению стиха, — в частности, в концовках субстрофических периодов, в строках 4, 7 и 10-й. Все эти позиции — мужские. К. Тарановский заметил, что в одах Ломоносова мужские строки имеют иной ритмический профиль, чем женские, — в них выше ударность III стопы. Это не что иное, как следствие общего отяжеления этих мужских строк полноударными I формами. Мы видели, что Ломоносов выделял концовки отяжелением резче, чем последующие поэты; поэтому у последующих поэтов разница ритмического профиля мужских и женских строк стирается (единственное исключение — Костров, который и в стиле, как известно, старался следовать Ломоносову).

Среди неполноударных форм для общего ритма стиха важнее всего соотношение III : IV (среди трехударных) и, в меньшей степени, VI : VII (среди менее многочисленных двухударных). В языковой модели эти отношения уравновешены, около 5 : 5 (и для мужских, и для женских строк одинаково). В реальном стихе эти отношения сдвинуты в пользу IV и VI форм, характерных для будущего альтернирующего ритма XIX века. III и IV формы у большинства поэтов относятся как 3 : 7 (и в женских

и в мужских строках); VI и VII формы — как 7 : 3 в женских строках и как 9 : 1 в мужских строках (разница, объяснить которую мы пока не беремся. Может быть, при мужском окончании 8-сложный стих четче делится на полустишия, а это стимулирует VI форму, ритмом подчеркивающую симметрию полустиший?). Из отступлений от этой тенденции заметнее всего (в соответствии с тем, что было сказано выше) архаизованный ритм Державина (III : IV = 4 : 6) и «прогрессивный» ритм В. Майкова (III : IV = 2 : 8). Все эти соотношения устойчивы на всех 10 позициях одического десятистишия. Отклонения от этих средних показателей по строфе немногочисленны, но в их расположении по строкам, может быть, можно тоже усмотреть некоторую закономерность: отклонения в сторону преобладания IV формы над III чаще встречаются в женских строках, чем в мужских, и чаще в начальном 4-стишии строфы, чем в конечном 6-стишии; начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец — обратно в XVIII.

3. Следующее, на что хотелось бы обратить внимание в нашем материале, — это ритмика словоразделов. Статистика словораздельных вариаций русского ямба до сих пор публиковалась крайне недостаточно: единственная большая подборка была в приложении к «Трактату о русском стихе» Шенгели [Шенгели 1923, 138—177], но и в ней XVIII век был представлен лишь Державиным (6 од). Одна из первых попыток разработки этого материала была сделана нами в «Современном русском стихе» [Гаспаров 1974, 207—215]; здесь пришлось суммировать, с одной стороны, данные Шенгели по Державину, Жуковскому и Пушкину («первый период»), с другой стороны — по Баратынскому, Языкову, Лермонтову, Тютчеву, Фету («второй период»). Результаты показали, что от первого ко второму периоду (а) в полноударной, I форме усиливается стопобойный ритм — преобладание мужских «цезур» над женскими «диэрезами»; (б) в III форме в 3-сложном безударном интервале на II стопе господствующий словораздел все больше сдвигается к началу (все больше преобладает женский); (в) а в IV форме — к концу (все больше усиливается дактилический). Теперь мы можем проверить эти результаты, взяв для контраста послепушкинскому ритму «второго периода» ритм XVIII в. в более чистом его виде. Мы сделали подсчет словораздельных вариаций по одам Ломоносова, Сумарокова и Державина, написанным 10-стишными строфами *АвАв + CCdEEd*; в таблице 7 указываются для каждого автора перед плюсом стихи с женскими окончаниями, после плюса — с мужскими.

Нумерацию словораздельных вариаций мы даем по Колмогорову—Прохорову, а не по Шенгели. Вот для наглядности список примеров (*м*, *ж* — словоразделы в односложных, *М, Ж, Д, Г* — в трехсложных, *Ж-, Д-, Г-, П-* — в пятисложных безударных интервалах: мужские, женские, дактилические, гипердактилические, пентонические):

I ритмическая форма:

1	(*ммм*)	Тебя себе в покров отдать;
2	(*ммж*)	Доброт твоих прекрасный лик;
3	(*мжм*)	Тогда великий град Петров;
4	(*мжж*)	Твоей державы новый год;
5	(*жмм*)	Преславный век ему подай;
6	(*жмж*)	Приятных струн сладчайший глас;
7	(*жжм*)	Умножить должно звезд число;
8	(*жжж*)	Достаток силы нашей мал;

II ритмическая форма:

1	(*мм*)	Елисавет тебе дана;
2	(*мж*)	Елисавет сияет к нам;
3	(*жм*)	Благословенный дом Петров;
4	(*жж*)	То представляет общий пир;

III ритмическая форма:

1	(*Мм*)	Упав перед тобой стоит;
2	(*Мж*)	Твоих великодушных дел;
3	(*Жм*)	Любезна небесам страна;
4	(*Жж*)	Плачевный побежденных стон;
5	(*Дм*)	Сомненная Нева текла;
6	(*Дж*)	Великая Петрова дщерь;
7	(*Гм*)	Премудростию в свет даны;
8	(*Гж*)	Как истинная чадам мать;

IV ритмическая форма:

1	(*мМ*)	Лугам, горам и островам;
2	(*мЖ*)	Гласить велики имена;
3	(*мД*)	Войне поставила конец;
4	(*мГ*)	И вам, возлюбленные Музы;
5	(*жМ*)	Яснее дня Елисавет;
6	(*жЖ*)	Сокровищ полны корабли;
7	(*жД*)	Прекрасной всадницей гордясь;
8	(*жГ*)	В средине жаждущего лета;

V ритмическая форма:

1	(*м*)	Наш богочеловек Христос;

VI ритмическая форма:

1	(*М*)	И в высотах и в глубинах;
2	(*Ж*)	Елисаветы и тебя;
3	(*Д*)	К Елисаветиным брегам;
4	(*Г*)	Завоевателями быть;

VII ритмическая форма:

2	(*Ж*-)	**В них вышний неблаговолил;**
3	(*Д*-)	**Изволила Елисавет;**
4	(*Г*-)	**Возлюбленная тишина;**
5	(*П*-)	**Питающиеся обманом.**

Таблица 7

Ритм. формы	Вариации	*Ломоносов*	*Сумароков*	*Державин*
I	1 (*ммм*)	61+38=99	58+37=95	84+57=141
	2 (*ммж*)	45+52=97	77+39=116	80+47=127
	3 (*мжм*)	63+34=97	46+20=66	46+29=75
	4 (*мжж*)	33+29=62	56+44=100	47+30=77
	5 (*жмм*)	59+36=95	56+46=102	70+54=124
	6 (*жмж*)	35+44=79	45+37=82	40+29=69
	7 (*жжм*)	59+37=96	54+34=88	67+34=101
	8 (*жжм*)	23+40=63	52+40=92	40+27=67
Всего I:		378+310=688	444+297=741	474+307=781
II	1 (*мм*)	12+7=19	18+13=31	21+15=36
	2 (*мж*)	6+12=18	14+2=16	17+14=31
	3 (*жм*)	8+9=17	18+10=28	14+14=28
	4 (*жж*)	10+8=18	22+19=41	20+22=42
Всего II:		36+36=72	72+44=116	72+65=137
III	1 (*Мм*)	15+7=22	8+6=14	21+16=37
	2 (*Мж*)	24+21=45	23+16=39	17+18=35
	3 (*Жм*)	114+58=172	67+65=132	94+66=160
	4 (*Жж*)	70+61=131	67+62=129	59+45=104
	5 (*Дм*)	84+63=147	57+39=96	69+46=115
	6 (*Дж*)	47+81=128	64+47=111	35+27=62
	7 (*Гм*)	2+2=4	6+0=6	4+2=6
	8 (*Гж*)	5+3=8	5+5=10	4+3=7
Всего III:		361+296=657	297+240=537	303+223=526
IV	1 (*мМ*)	45+16=61	24+9=33	44+24=68
	2 (*мЖ*)	168+85=253	154+92=246	143+87=230
	3 (*мД*)	127+71=198	108+55=163	68+50=118
	4 (*мГ*)	23+0=23	15+1=16	7+3=10
	5 (*жМ*)	27+16=43	28+13=41	25+13=38
	6 (*жЖ*)	218+118+336	182+111=293	156+101=257

Таблица 7 (продолжение)

Ритм. формы	Вариации	*Ломоносов*	*Сумароков*	*Державин*
	7 (*жД*)	150+86=236	111+105=216	78+51=129
	8 (*жГ*)	7+0=7	13+4=17	4+3=7
Всего IV:		765+392=1157	635+390=1025	525+332=857
V	1 (*м*)	—	—	0+1=1
VI	1 (*М*)	3+1=4	5+3=8	7+4=11
	2 (*Ж*)	29+10=39	33+34=67	25+22=47
	3 (*Д*)	20+23=43	20+15=35	38+20=58
	4 (*Г*)	2+1=3	2+1=3	2+1=3
Всего VI:		54+35=89	60+53=113	72+47=119
VII	2 (*Ж-*)	5+2=7	1+0=1	0+1=1
	3 (*Д-*)	24+15=39	31+6=37	2+0=2
	4 (*Г-*)	8+2=10	4+3=7	11+4=15
	5 (*П-*)	—	2+1=3	2+0=2
Всего VII:		37+19=56	38+10=48	15+5=20

Эти показатели складываются в такую картину словораздельного профиля трех наиболее употребительных ритмических форм (все цифры — в процентах от всех словоразделов каждого междуударного интервала; 2*м*, 3*ж* и т. п. — означает мужской, женский и т. д. словораздел после 2, 3-го и т. д. слога; сравнительные данные по теоретической модели и по «второму периоду» XIX в. взяты из нашей вышеуказанной работы):

I ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с жен. окончаниями						Словоразделы в строках с муж. окончаниями					
	2*м*	3*ж*	4*м*	5*ж*	6*м*	7*ж*	2*м*	3*ж*	4*м*	5*ж*	6*м*	7*ж*
Теоретич.	*63*	*37*	*54*	*46*	*42*	*58*	*63*	*37*	*58*	*42*	*63*	*37*
Ломоносов	53	47	53	47	64	36	49	51	55	45	47	53
Сумароков	53	47	53	47	48	52	47	53	54	46	46	54
Державин	54	46	58	42	56	44	53	47	61	39	57	43
В среднем	*54*	*46*	*55*	*45*	*56*	*44*	*50*	*50*	*56*	*44*	*50*	*50*
ср. XIX в.	56	44	64	36	57	43	57	43	56	44	59	41

III ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с жен. окончаниями						Словоразделы в строках с муж. окончаниями					
	2*М*	3*Ж*	4*Д*	5*Г*	6*м*	7*ж*	2*М*	3*Ж*	4*Д*	5*Г*	6*м*	7*ж*
Теоретич.	*10*	*49*	*37*	*4*	*50*	*50*	*10*	*49*	*37*	*4*	*71*	*29*
Ломоносов	11	51	36	2	60	40	9	40	49	2	44	56
Сумароков	10	45	41	4	46	54	9	53	36	2	46	54
Державин	13	50	34	3	62	38	15	50	33	2	58	42
В среднем	*11*	*49*	*37*	*3*	*56*	*44*	*11*	*47*	*40*	*2*	*49*	*51*
ср. XIX в.	16	59	24	1	51	49	11	67	23	0	50	50

IV ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с жен. окончаниями						Словоразделы в строках с муж. окончаниями					
	2*м*	3*ж*	4*М*	5*Ж*	6*Д*	7*Г*	2*м*	3*ж*	4*М*	5*Ж*	6*Д*	7*Г*
Теоретич.	*53*	*47*	*8*	*49*	*37*	*6*	*53*	*47*	*7*	*50*	*40*	*3*
Ломоносов	47	53	9	51	36	4	44	56	8	52	40	0
Сумароков	47	53	8	53	34	5	40	60	6	52	41	1
Державин	50	50	13	57	28	2	49	51	11	57	30	2
В среднем	*48*	*52*	*10*	*53*	*33*	*4*	*44*	*56*	*8*	*53*	*38*	*1*
ср. XIX в.	48	52	9	44	44	3	50	50	10	43	41	6

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль VII формы с женскими окончаниями (суммарный для этих трех поэтов, 90 строк):

	3*Ж*-	4*Д*-	5*Г*-	6*П*-
Теоретически	*4*	*37*	*32*	*27*
XVIII век	7	63	26	4
ср. XIX в.	2	75	23	0

Наконец, приведем словораздельные профили для 3-сложных интервалов в III и IV ритмических формах (без различения мужских и женских строк) для шести остальных обследованных нами поэтов:

	III ритмическая форма				*IV ритмическая форма*			
	2М	*3Ж*	*4Д*	*5Г*	*4М*	*5Ж*	*6Д*	*7Г*
В. Майков ...	11	41	47	1	11	44	41	4
Херасков	5	48	45	2	10	52	36	2
Петров	12	47	38	3	6	53	39	2
Костров	14	43	41	2	8	47	43	2
Николев	5	54	40	1	9	55	35	1
Капнист	10	45	43	2	8	51	39	2
В среднем ...	*10*	*47*	*41*	*2*	*8*	*51*	*39*	*2*
ср. XIX в.	13	63	24	0	10	43	42	5

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль 3-сложного интервала VI формы (без различения мужских и женских строк) для всех девяти поэтов:

	4М	*5Ж*	*6Д*	*7Г*
Теоретически	*9*	*50*	*40*	*1*
XVIII век	6	42	49	3
ср. XIX.	12	38	45	5

В целом новые данные полностью подтверждают закономерности, намеченные по прежним данным, почерпнутым из таблиц Шенгели. В I форме усиливается стопобойный ритм: соотношение мужских «диэрез» и женских «цезур» для XVIII в. составляет 55 : 45 (при женских окончаниях) и 52 : 48 (при мужских), для XIX в. — 59 : 41 (при женских) и 57 : 43 (при мужских). В III и VII формах все больше усиливается женский словораздел, в IV и VI формах — дактилический. В III и IV формах соотношение словоразделов *М* : *Ж* : *Д* : *Г* у Ломоносова, Сумарокова, Державина почти идеально соответствует теоретически вероятному: стих начинает свою эволюцию, прислушиваясь только к требованиям языка. При этом первые шаги этой эволюции делаются почти на наших глазах — в XVIII в. Пропорции *М* : *Ж* : *Д* : *Г* в 3-сложном интервале IV и VI форм (ведущих форм будущего XIX в.) у Ломоносова, Сумарокова, Державина дают еще сильное преобладание *Ж* над *Д* (как в модели), у шести младших поэтов они в IV форме почти сравниваются (как в XIX в.), а в VI форме дают преобладание *Д* над *Ж* (даже большее, чем установится в XIX в.). Подробности этой эволюции — особенно дальше, на переходе от XVIII к XIX в. — обещают быть очень интересными и побуждают к дальнейшим подсчетам.

Любопытную картину дает сопоставление словораздельного ритма мужских и женских строк I, полноударной формы. Здесь мужские строки в теоретической модели дают четкий стопобойный ритм, женские — асимметрично нарушают его в конце строки; в реальном же стихе, где мужские и женские строки обычно чередуются, мужские навязывают женским свой стопобойный ритм, и в результате реальный словораздельный профиль мужских строк соответствует модели, а женских — противоречит ей. В стихе Ломоносова, Сумарокова, Державина мы находим самый первый этап такого взаимовлияния ритма мужских и женских строк: женские строки уже перестраиваются по образцу мужской стопобойности (слабее всего у Сумарокова), но мужские, в свою очередь, под встречным влиянием женских ослабляют свою стопобойность, и их словораздельный профиль сильно сглаживается (у Ломоносова и Сумарокова).

Особый интерес представляет ритм I формы у раннего Ломоносова — в те годы, когда он еще считал ее единственной полноценной формой 4-ст. ямба. Мы просчитали ее словораздельный профиль в двух одах 1741 г. (где I форма состаляет 95% всех строк); он — иной, чем у зрелого Ломоносова:

	2м	*3ж*	*4м*	*5ж*	*6м*	*7ж*	
при жен. оконч.	43	57	50	50	63	37	(на 210 строк);
при муж. оконч.	46	54	46	54	60	40	(на 213 строк).

Заметно усиление словоразделов после 3-го и после 6-го слога (особенно при женских окончаниях): первое и последнее слово в строке как бы стремится выделиться, удлиниться до предельно возможной в I форме длины — до трех слогов. Можно сказать, что уже здесь, в полноударном стихе зарождается таким образом «рамочный ритм» XVIII в., который станет вполне отчетлив лишь потом, когда наряду с полноударной формой Ломоносов допустит в своем стихе и неполноударные.

4. Правомерен вопрос: не сказывается ли строфическая позиция строки на ее словораздельном ритме, как сказывалась она на ее акцентном ритме? Чтобы ответить, мы сделали отдельные подсчеты для профиля словоразделов начальной (женской) и конечной (мужской) строки в 10-стишной строфе, чтобы сопоставить их с уже знакомыми нам средними показателями. Для I ритмической формы подсчеты делались по Ломоносову, Сумарокову и Державину (228 начальных и 244 конечных строки), для 3-сложного интервала III и IV ритмических форм — по всем девяти поэтам (362 и 929 начальных, 409 и 859 конечных строк). Результаты таковы:

	I ритмическая форма					
	2м	*3ж*	*4м*	*5ж*	*6м*	*7ж*
Начальная строка	63	37	60	40	69	31
при среднем	54	46	55	45	56	44
Конечная строка	52	48	61	39	46	54
при среднем	50	50	56	44	50	50

	III ритмич. форма				*IV ритмич. форма*			
	2М	*3Ж*	*4Д*	*5Г*	*4М*	*5Ж*	*6Д*	*7Г*
Начальная строка	17	40	40	3	10	45	42	3
Конечная строка	13	47	38	2	6	55	37	2
при среднем	10	47	41	2	10	43	42	5

Некоторые отклонения от среднего словораздельного ритма здесь усматриваются: для I формы — на начальной позиции; для III формы — тоже на начальной позиции; для IV формы — на конечной позиции. На начальной позиции эти отклонения можно определить как «прогрессивные» (т. е. соответствующие тем тенденциям, которые разовьются в XIX веке), на конечной позиции — как «консервативные». (Ср. то, что выше было сказано об акцентном ритме: начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец — обратно в XVIII.) I форма на начальной позиции дает резко повышенный процент стопобойных мужских «диэрез»: отношение *М* : *Ж* = 64 : 36 (при среднем 55 : 45 для XVIII в. и 59 : 41 даже для XIX в.), начальный стих как бы задает ритм ямба для всей строфы. Конечная строка для I формы выделяется меньше; лишь Ломоносов (если его 88 конечных строк I формы не слишком малая для оценки порция материала), наоборот, выделяет не начальную, а конечную строку и не стопобойным, а «антистопобойным» ритмом, где наперекор модели женские словоразделы преобладают над мужскими: словораздельный профиль конечных строк I формы у Ломоносова — 42—58—45—55—42—58, отношение *М* : *Ж* = 43 : 57. III форма на начальной позиции дает в 3-сложном интервале усиление дактилического словораздела, который уравнивается с господствующим женским; это та тенденция, которая в XIX в. получила развитие в IV форме (а в III форме не получила, по-видимому оттого, что сама III форма в XIX в. почти выходит из употребления) — поэтому мы и позволили себе считать ее тоже «прогрессивной». Наконец, IV форма на конечной позиции, наоборот, заметно усиливает женский словораздел и ослабляет дактилический — тот, которому предстоит такое усиление в XIX в.; поэтому мы позволили себе назвать эту тенденцию «консервативной». Как интерпретировать эти тенденции в расположении словоразделов в длин-

ных интервалах III и IV форм — вопрос, еще требующий обсуждения. Мы в свое время предположили, что усиление женских ощущается как отяжеление, а усиление дактилических — как облегчение стиха [Гаспаров 1974, 215], и пока добавить к этому ничего не можем.

5. В заключение позволим себе привести почти без комментариев некоторые дополнительные подсчеты, сделанные нами по акцентному ритму второго употребительнейшего русского размера XVIII в. — 6-ст. ямба (табл. 8).

Таблица 8

Авторы	Процент ударности стоп						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
Тредиаковский, басни	87,2	49,7	100	92,8	47,9	100	290
Ломоносов, «Тамира»	94,3	64,8	77,8	94,7	45,5	100	644
Дубровский, 1754	86,3	58,3	79,3	91,7	39,3	100	300
Ржевский, 1759—1760	91,6	68,6	82,7	99,0	39,3	100	382
Карамзин, 1787—1789	97,6	47,0	97,0	97,9	41,2	100	328
Долгорукий	98,8	47,8	99,0	95,8	43,5	100	481
Дмитриев, 1798	91,6	58,5	79,8	98,7	38,0	100	455
Горчаков, 1790	89,4	60,2	76,4	95,4	42,3	100	518
Бобров, 1804	90,2	77,7	73,9	96,3	58,1	100	215
Воейков, 1806—1814	82,6	71,1	62,8	94,7	37,4	100	436
В. Л. Пушкин, 1810—1811	88,1	62,3	73,3	94,7	25,1	100	318
Гнедич, 1805—1815	86,2	71,2	71,9	94,4	34,0	100	391

Самые неожиданные показатели здесь дают Карамзин и близко следующий за ним Долгорукий: у них показатель мужской цезуры взлетает почти до 100% — наперекор неуклонному нарастанию дактилической цезуры от XVIII к XIX в. они возвращаются к архаическому ритму Тредиаковского. Видимо, для Карамзина это было таким же знаком сознательной простоты и скудости формальных средств, как в 4-ст. ямбе — самоограничение лишь I и IV ритмическими формами. Менее неожиданно появление «ровного» ритма (III стопа равна II) у Гнедича и «нисходящего» ритма (III стопа слабее II) у Боброва и Воейкова.

Если объединить эти данные с данными К. Тарановского и обширными дополнениями к ним у В. Западова (для трагедий и других больших произведений объемы, во избежание «перекоса» средних, брались в половинном сокращении) и расположить их в хронологическом порядке, то и для 6-ст. ямба мы получим картину постепенной эволюции от «симметричного» ритма XVIII в. к «асимметричному» ритму XIX в., начинающейся гораздо раньше, чем представлялось до сих пор.

Таблица 9

Период	Процент ударности стоп						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
1747—1760	90,2	64,6	79,5	94,4	46,4	100	7227
1760—1790	91,2	67,2	74,2	96,2	45,1	100	8412
1790—1814	91,3	62,8	76,4	96,5	38,2	100	4208
1814—1820	90,7	68,5	68,7	94,9	39,4	100	4110
1820—1840	88,6	69,5	67,1	94,4	68,8	100	7151

Можно надеяться, что дальнейшие, более подробные, подсчеты и различные опыты группировки подсчитанного материала (по периодам, по поэтам, по жанрам...) с проверкой на однородность получающихся групп помогут прояснить роль различных факторов эволюции ритма русского ямба от XVIII к XIX в.

СТРОФИЧЕСКИЙ РИТМ В РУССКОМ ЧЕТЫРЕХСТОПНОМ ЯМБЕ И ХОРЕЕ

«Строфа как ритмическое целое» — это понятие впервые было сформулировано Георгием Шенгели, который назвал так одну из глав своего «Трактата о русском стихе» [Шенгели 1923, 109—121] и потом популяризировал наблюдения в своей же «Технике стиха» [Шенгели 1960, 174—186]. Он первый отметил, что различные ритмические вариации размера тяготеют к различным позициям внутри строфы: более полноударные, «тяжелые» — к началу, менее полноударные, «облегченные» — к концу. Эту тенденцию он назвал «заострением строфы» (а противоположную — «закруглением»). Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы» [Гаспаров 1974, 470], «первая строка [четверостишия] стремится выразить первичный ритм размера, четвертая — вторичный его ритм» [Smith 1980, 30]. Но не преждевременны ли такие обобщения, можно сказать, лишь расширив поле наблюдений на всю историю русской силлабо-тонической поэзии. А здесь первый же подступ к проблеме, предпринятый К. Тарановским [Тарановский 1966, 106—115], дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII в. эта тенденция к облегчению конца строфы не распространяется. В предыдущей статье мы попытались продолжить исследование Тарановского на более широком материале XVIII в., и его результаты подтвердились: для XVIII в. характерным оказалось не облегчение, а отяжеление строфы к концу. Более обстоятельное обоснование этих выводов предлагается ниже.

Материалом для обследования служили четверостишия с перекрестной рифмовкой (прописные буквы — женские окончания, строчные — мужские) следующих авторов:

а) для 4-ст. ямба с рифмовкой *AbAb*: Сумароков (преимущественно — переложения псалмов) — 229 четверостиший; Херасков (преимущественно — духовные оды) — 200; Николев (то же) — 256; Державин — 162; Капнист (1790—1800-е годы) — 124, Карамзин (1788—1797) — 100; Пушкин (1817—1836) — 234; Лермонтов — 197; Фет — 250; Блок (1898—1903) — 200; Блок (1908—1916) — 200; В. Иванов (от «Кормчих звезд» до «Нежной тайны») — 218; Брюсов (1900—1908) — 541; Белый (1904—1908) — 103; Пастернак — 250; Твардовский («За далью — даль») — 250; Прокофьев (1940—1960-е годы) — 250; Смеляков (1940—1950-е годы) — 250. Если стихотворений, разбитых самим автором на 4-стишные строфы, оказывалось недостаточно, мы позволяли себе брать стихотворения, разбитые на 8-стишия *AbAbCdCd*, рассматривая их как сдвоенные 4-стишия (далее мы увидим, что ритмика 8-стишия 4-ст. ямба это вполне оправдывает), или стихотворения, совсем не разбитые графически.

б) для 4-ст. ямба с рифмовкой *аВаВ*: Сумароков, Богданович, Николев — всего 175 четверостиший; Пушкин — 131; Фет — 143; Блок — 200; Белый — 236 (стихи 1904—1908 гг. с ритмом типа *Б*, *БВ* и *В*, по К. Тарановскому [Тарановский 1966]; Пастернак — 110; Твардовский, Исаковский, Рыленков — всего 228.

в) для 4-ст. хорея с рифмовкой *АbАb*: Сумароков (преимущественно песни) —158; Николев (то же) — 180; Пушкин — 256; Некрасов («Современники») — 215; Блок — 238; Пастернак — 110; Твардовский («Василий Теркин») — 250.

г) для 4-ст. хорея с рифмовкой *аВаВ*: Жуковский, Пушкин, Дельвиг, Давыдов, Баратынский, Вяземский, Плетнев, Шевырев, Тютчев, Майков, Фет, Анненский, Бальмонт, Брюсов, Белый — всего 201 четверостишие.

д) для 4-ст. ямба со сплошной мужской рифмовкой *abab*: Лермонтов, Тютчев, Майков (больше всего), Фет, Блок — всего 281 четверостишие.

е) для 4-ст. хорея со сплошной женской рифмовкой *АВАВ* и *ХАХА*: А. К. Толстой, Майков, Фет — всего 279 четверостиший.

Вспомогательные материалы (другие строфы и размеры) будут указаны далее.

Показатели ритма каждой строки четверостишия у каждого поэта представлены в Приложении в конце статьи. Там показан процент ударности каждой стопы (округленный до целого числа) и среднее число ударений, приходящихся на 4-стопную строку (обычно — 3 с дробью). Этот последний показатель будет в дальнейшем для нас самым важным. Оговариваемся, что речь идет только об ударениях на схемных местах стиха — сверхсхемные ударения для простоты не учитываются.

Для удобства сопоставления выпишем среднее число ударений на каждую строку строфы для всего нашего материала (добавив показатели, полученные Дж. Смитом для Ходасевича).

Рассмотрим прежде всего основную нашу рубрику: 4-ст. ямб с рифмовкой *АbАb*. Мы замечаем общие тенденции у всех поэтов. Во-первых, это постепенное уменьшение средней ударности строк: из 9 поэтов XVIII—XIX вв. только двое дают показатели ниже 3,20, а из 9 поэтов XX в. — пятеро. Это — проявление давно замеченной эволюции всех размеров к облегчению: чем привычнее становится размер, тем он меньше нуждается в подчеркивании своего первичного, полноударного ритма. Во-вторых, это максимальная ударность начальной строки: она нарушается только три раза (Херасков, поздний Блок, Твардовский), и эти случаи отчасти объяснятся далее. Это значит, что первое утверждение Шенгели — строфа стремится начинаться с наиболее полноударных форм — остается непоколебленным. Но что касается второго утверждения — будто строфа стремится кончаться «заострением», наименее полноударными формами, — то оно требует значительных уточнений.

		Строки				
		I	II	III	IV	ср.
Ямб *AbAb*:						
	Сумароков	3,25	3,11	3,24	3,22	3,20
	Херасков	3,34	3,32	3,38	3,34	3,34
	Николев	3,34	3,11	3,25	3,29	3,26
	Державин	3,26	3,17	3,22	3,22	3,22
	Капнист	3,45	3,29	3,33	3,22	3,35
	Карамзин	3,50	3,47	3,40	3,37	3,43
	Пушкин	3,32	3,18	3,10	3,08	3,17
	Лермонтов	3,28	3,22	3,20	3,11	3,21
	Фет	3,27	3,15	3,11	3,07	3,12
	В. Иванов	3,39	3,27	3,22	3,06	3,24
	Блок (ран.)	3,33	3,11	3,10	3,06	3,11
	Ходасевич	3,01	2,27	2,98	2,82	2,91
	Блок (позд.)	3,20	3,18	3,29	3,14	3,20
	Брюсов	3,42	3,27	3,33	3,13	3,28
	Белый	3,24	3,05	3,11	2,86	3,08
	Пастернак	3,22	3,08	3,18	2,94	3,10
	Твардовский	3,34	3,29	3,39	3,17	3,30
	Прокофьев	3,55	3,34	3,46	3,24	3,40
	Смеляков	3,25	3,21	3,15	3,03	3,16
Ямб *aBaB*:						
	Сумароков	3,38	3,13	3,21	3,24	3,24
	Пушкин	3,31	3,22	3,25	3,16	3,24
	Фет	3,32	3,27	3,12	3,02	3,18
	Блок	3,40	3,32	3,32	3,11	3,30
	Белый	3,10	3,01	2,97	2,97	3,01
	Пастернак	3,11	3,26	3,08	2,99	3,11
	Твардовский и др.	3,37	3,35	3,24	3,07	3,26
Хорей *AbAb*:						
	Сумароков	3,31	3,11	3,10	3,07	3,14
	Николев	3,27	3,09	3,14	3,11	3,15
	Пушкин	3,14	2,92	3,06	2,90	3,01
	Некрасов	3,01	2,80	2,86	2,69	2,85
	Блок	3,20	2,98	3,05	2,77	3,00
	Пастернак	3,16	2,91	3,06	2,75	2,97
	Твардовский	3,17	3,04	3,20	3,03	3,11
Хорей *aBaB*	(15 поэтов)	3,30	3,00	3,02	2,90	3,05
Ямб *abab*	(5 поэтов)	3,33	3,24	3,33	3,24	3,28
Хорей *ABAB*	(3 поэта)	3,19	3,10	3,07	2,87	3,06

По расположению тяжелоударных и легкоударных строк внутри строфы наш материал явственно разделяется на три группы.

Первая группа — поэты XVIII в. (кроме Капниста). Общая черта их строф — минимум ударности падает на вторую строку, образуя резкий контраст с максимумом ударности на первой строке. Третья и четвертая строки вновь повышают ударность — у Державина в равной мере, у Николева преимущественно четвертая, у Сумарокова и Хераскова — преимущественно третья (у Хераскова, как было отмечено, она — для усиленного оттенения второй слабоударной строки — даже превосходит ударностью первую). В терминологии Шенгели, такое завершение строфы следует называть не «заострением», а «закруглением». Пример звучания (из Ломоносова):

Сия тебе единой слава,	4 уд.
Монархиня, принадлежит.	2 уд.
Пространная твоя держава,	3 уд.
О, как тебя благодарит!	3 уд.

Вторая группа — поэты XIX в. (начиная от Карамзина), а из поэтов начала XX в. — В. Иванов, ранний Блок и Ходасевич. Общая черта их строф — постепенное падение ударности от первой строки к последней, минимум — на последней строке. По силе перепадов между ударностью отдельных строк можно выделить поэтов, которые резко отбивают полновесный зачин строфы (Пушкин, ранний Блок, в меньшей степени Фет: ритмическая композиция их строфы — 1+3 строки) и которые, наоборот, отбивают облегченную концовку строфы (Ходасевич; ритмическая композиция его строфы — 3+1 строка); совместить эти две тенденции пытается В. Иванов. (Было бы интересно сравнить, как это соотносится с синтаксическим членением их строф.) Однако все это — лишь индивидуальные особенности внутри общего строфического типа. В терминологии Шенгели, это постепенное облегчение строфы к концу и есть «заострение» в самом чистом виде. Пример из Пушкина:

Тут был, однако, цвет столицы,	4 уд.
И знать, и моды образцы,	3 ул.
Везде встречаемые лицы,	3 уд.
Необходимые глупцы.	2 уд.

Третья группа — остальные поэты XX в. (кроме Смелякова). Общая черта их строф — волнообразное чередование тяжелоударных и легкоударных строк: максимум ударности на первой строке, сильный спад на второй, новый подъем на третьей (у Твардовского и позднего Блока даже выше, чем на первой) и минимум на четвертой. Размах этой волны (разница между легкой второй и тяжелой третьей строкой)

постепенно нарастает: у Блока и Брюсова она наименьшая, у Прокофьева — наибольшая. По аналогии с терминологией Шенгели такое строение строфы можно назвать «двойным заострением» — «заостренной» оказывается не только строфа в целом, но и каждая ее полустрофа. Пример из Пастернака:

Опять Шопен не ищет выгод, 4 уд.
Но, окрыляясь на лету, 2 уд.
Один прокладывает выход 3 уд.
Из несогласья в правоту. 2 уд.

Мы видим, что эти три типа строфического ритма не просто сосуществуют в четверостишиях 4-ст. ямба, но исторически сменяют друг друга. Идеальной гладкости здесь, конечно, нет: в XVIII в. из общего ряда выбивается Капнист, своим минимумом на последней строке как бы предвещая альтернирующий ритм XX в., а в XX в. выпадает Смеляков, как бы возвращаясь к ритму предшествующей эпохи. Блок меняет свой строфический ритм, двигаясь в ногу со временем, почти на наших глазах; а Ходасевич отстает от своего поколения, подражая (вероятно, невольно) почитаемой им пушкинской классике.

Если после этого взглянуть не на 4-ст. ямб, а на 4-ст. хорей с тою же рифмовкой *AbAb*, то мы заметим, хотя и сильно хронологически сдвинутую, ту же эволюцию. Первой стадии, «закругленного» типа с утяжеленной концовкой, мы уже не застаем. Вторую стадию, плавно облегчающееся «заострение», мы застигаем у самого раннего из обследованных авторов — у Сумарокова. А затем, начиная уже с Николева, утверждается тип третьей стадии — волнообразный ритм с «двойным заострением», и тоже вначале со сравнительно небольшим размахом, а в конце, у Пастернака и Твардовского с современниками, — с размахом, даже большим, чем в ямбе XX в. Перемена, происшедшая в ямбе на рубеже XIX—XX вв., как бы происходит в хорее на полтора столетия раньше, в XVIII в.

Теперь можно обратить внимание на аналогию, которая напрашивается сама собой, — между ритмом четверостишной строфы и ритмом четырехстопной строки. История ритма 4-стопных размеров исчерпывающе исследована К. Тарановским [Тарановский 1953], второй том этого исследования, ненаписанный, должен был содержать описание ритмики строфы, и наша статья пытается идти вслед замыслу К. Ф. Тарановского. В 4-ст. ямбе XVIII в. господствует «ударная рамка», максимум ударений приходится на последнюю (обязательно ударную) и на начальную стопы стиха, срединные стопы — более слабоударны; это вторичный ритм типа «Изво́лила Елисаве́т». В начале XIX в. перед нами переходный период: стопа I постепенно слабеет, стопа II усиливается, и ударность их сравнивается. Наконец, после Пушкина II стопа решительно пересиливает I, и в 4-ст. ямбе воцаряется волнообразный, «аль-

тернирующий ритм»; стопа I слабая, II — сильная, III — минимально, а IV, последняя, максимально ударная; это вторичный ритм типа «Адмиралте́йская игла́». Так продолжается до начала XX в., когда альтернирующий ритм ослабевает и 4-ст. ямб возвращается к ритму XVIII — начала XIX в. Что касается 4-ст. хорея, то он в своем развитии упреждает ямб, устанавливает альтернирующий ритм стоп еще в XVIII в. и сохраняет его почти без изменения. Мы видим: эта эволюция от рамочного к альтернируюшему ритму стоп в строке совершенно подобна той эволюции от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму строк в строфе, которую мы только что проследили. Художественный эффект начальной стадии этого развития — ощущение замкнутости, законченности каждой единицы текста (строки, строфы); художественный эффект конечной стадии — ощущение открытости, связности, непрерывности в веренице единиц текста.

Эти изменения стихового ритма и строфического ритма хотя и идут в одном направлении, но не параллельно: строфический ритм отстает от стихового. И там и тут хорей в своем развитии опережает ямб; но в истории хореической строки мы уже не застаем доальтернирующего ритма, а в истории строфы еще застаем (у Сумарокова). В ямбе переходный период от рамочного к альтернирующему ритму строки совершается быстро, около 1800—1820 гг.; а аналогичный переход от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму строфы затягивается, как мы видели, на весь XIX в. Отчетливый альтернирующий ритм ямбическая строфа приобретает лишь к началу XX в. — т. е. как раз тогда, когда ямбическая строка вновь начинает его терять. Можно предположить, что между этими двумя уровнями существует взаимная компенсация, и когда в XIX в. сильно альтернирует строка, то слабо альтернирует строфа, а в XX в. наоборот.

Что касается вопроса о причинах именно такой, а не иной эволюции строфического ритма, то при нынешнем состоянии наших знаний ставить его пока преждевременно. Эволюция ямбической строки к альтернирующему ритму, видимо, опирается в конечном счете на естественный ритм слов языка (и длинных, «пиррихиеобразующих» слов в особенности, как установлено М. А. Красноперовой [ср. Гаспаров 1984, 132—135, 298—299]). Хотелось бы по аналогии предположить, что эволюция ямбической строфы опирается на естественный ритм фраз языка — синтагм коротких и длинных, насыщенных и не насыщенных ударениями (т. е. необильных и обильных служебными словами) и т. д. Но сейчас эти предположения могут быть только умозрительными.

До сих пор речь шла о такой довольно отвлеченной величине, как средняя ударность стихотворной строки. Можно спросить, как реализуется эта средняя ударность в конкретных ритмических вариациях 4-ст. стиха. Отчасти это ясно само собой: там, где средняя ударность выше (на начальной строке прежде всего), там больше 4-ударных строк так

называемой формы I («Опя́ть Шопе́н не ищет вы́год»); там, где средняя ударность ниже, там больше 2-ударных строк так называемых форм VI и VII («Из несогла́сья в правоту́», «Мона́рхиня, принадлежи́т»). Но этого мало. Мы можем заметить, что когда происходит понижение средней ударности строки, то это совершается преимущественно за счет слабых стоп вторичного ритма: II и III стопы в «рамочном» ямбе XVIII в., I и III стопы в альтернирующем ямбе XIX в. Например, в 4-ст. ямбе Сумарокова колебания средней ударности стиха отражают прежде всего колебания ударности слабой II стопы; а в 4-ст. ямбе Пушкина колебания средней ударности отражают прежде всего ударность слабой III стопы. Наоборот, сильные стопы вторичного ритма: I — в XVIII в., II — в XIX в. теряют ударения сравнительно мало, а ударность их устойчивее. Тем самым общее понижение ударности усиливает контраст сильных и слабых стоп, и вторичный ритм в строках с облегченной ударностью становится четче.

Не лишены интереса некоторые особенности строфического ритма у поэтов начала XX в., понижавших ударность II стопы, т. е. переходивших от альтернирующего стопного ритма к сглаженному, а то и рамочному. Так, у Брюсова мы видим, что первая и третья строки (ведущие строки полустрофий) сохраняют традиционный альтернирующий ритм, а сглаживают его менее заметные вторая и четвертая строки (пример из стихотворения «Наполеон»):

Да, на доро́ге поколе́ний,
На пы́ли *рас*точенных ле́т
Твоих шаго́в, твоих движе́ний
Оста́лся *не*изменный сле́д...

Так, у Белого в строфах *aBaB* мы видим, что начальная строка примерно поровну ослабляет II и III стопы, вторая строка преимущественно ослабляет II стопу («парадоксальный ритм» *B*, по терминологии К. Тарановского), а третья и четвертая все же преимущественно ослабляют более привычную III стопу:

...Прики́ды*вая*сь *мер*твецо́м...
И пе́ни*лись*, шипели ви́на.
Возя́сь, пе*ре*тащили в до́м
Кровавый гро́б два *ар*леки́на...

Все сказанное относится главным образом к четверостишиям наиболее употребительной рифмовки *AbAb*. Спрашивается, какие особенности вносит в ритм строфы перемена рифмовки? В частности, играет ли роль то, что женский стих на один слог длиннее мужского и, стало быть, имеет хоть немного больше простору для повышенной ударности (по теоретическому расчету, средняя ударность строки в мужском стихе —

2,82, в женском — 2,85)? Иными словами, что в большей степени определяет ударность строки в строфе — положение или окончание? По-видимому, положение. Общая закономерность XIX в. — первая строка самая полноударная, последняя — самая неполноударная — сохраняется при всех рифмовках. Частные же особенности — ударность средних строк — оказываются неожиданно различны у ямба и хорея.

В рифмовке *aBaB* средняя ударность и в ямбе и в хорее оказывается повышенной по сравнению с *AbAb* (единственное исключение — всегда парадоксальный А. Белый). Это происходит оттого, что мужские строки, оказываясь на ведущих позициях I и III, больше обычного насыщаются ударениями. Но в ямбе *aBaB* это повышение ударности распространяется приблизительно равномерно на первую — вторую — третью строки (причем у Пастернака даже — единственный раз в нашем материале! — максимум ударности смещается с первой строки на вторую), а в хорее *aBaB* преимущественно сосредоточивается на первой строке, от которой остальные очень отстают.

В ямбе с однородной рифмовкой *abab* ударность строк обнаруживает волнообразный ритм, которого она не имела в ямбе *aBaB* XIX в.: на первой и третьей строках ударность повышена, на второй и четвертой понижена — это как бы членит строфу и смягчает монотонное единообразие отрывистых мужских окончаний (пример из Тютчева);

Знакомый звук нам ветр принес —	4 уд.
Любви последнее прости.	3 уд
За нами много, много слез —	4уд.
Туман, безвестность, впереди.	3 уд.

В хорее с однородной рифмовкой *ABAB*, наоборот, ударность строк ровно понижается от первой к последней и теряет тот волнообразный ритм, который она имела в хорее *AbAb*, — это как бы усиливает слитность строфы, достигаемую плавным единообразием женских окончаний (пример из Фета):

Я пришел к тебе с приветом,	4 уд.
Рассказать, что солнце встало,	3 уд.
Что оно горячим светом	3 уд.
По листам затрепетало...	2 уд.

Отчего ямб и хорей так по-разному ведут себя, пока неясно; это одна из самых интересных проблем, выдвигаемых нашим материалом.

Если таково ритмическое строение простейшей строфы, четверостишия, то какого строения можно ожидать от более сложных строф? На исследование напрашиваются прежде всего, конечно, общеупотребитель-

ное 8-стишие, образованное удвоением 4-стишия *AbAb*; затем 10-стишная одическая строфа; и наконец, 14-стишная онегинская строфа.

Для ямбических 8-стиший конца XVIII в. были взяты стихи Державина (245 строф), Дмитриева. Капниста, Долгорукова, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Боброва, Каменева, Попугаева, Востокова (всего 220 строф); для первой трети XIX в. — Жуковского, Пушкина, Вяземского, Рылеева, Козлова, Ознобишина, А. Муравьева, Л. Якубовича (170 строф). Для хореических 8-стиший конца XVIII в. — стихи Державина, Капниста, Муравьева, Попова, Николева, Нелединского-Мелецкого (175 строф); для первой половины XIX в. — Баратынского, Дельвига, Кюхельбекера, Языкова, Вяземского, Козлова, Подолинского, Туманского, Загорского, Деларю, Крюкова, Розена, М. Дмитриева, Бенедиктова, Лермонтова, Тютчева (225 строф). Для одической строфы — оды Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, В. Майкова, Петрова, Кострова, Николева, Державина и Капниста (2262 строфы [см. Гаспаров 1982, 203—208]). Для онегинской строфы были взяты данные Шенгели [Шенгели 1923, 111].

Вот показатели средней ударности строк в этом материале:

Ямбические 8-стишия *AbAb*; *CdCd*:

XVIII век:	3,37	3,28	3,26	3,28;	3.29	3,28	3,21	3,29.
XIX век:	3,27	3,19	3,14	3,14;	3.24	3,18	3,07	3,05.

Хореические 8-стишия *AbAb*; *CdCd*:

XVIII век:	3,27	3,09	3,17	3,09;	3,20	3,27	3,06	3.22.
XIX век:	3,19	2,99	2,94	2,84;	3,07	3,05	2,92	2,91.

Одическое 10-стишие *AbAb*; *CCd*; *EEd*:

3,33 3,26 3,24 3,30; 3,32 3,25 3.29; 3,32 3,25 3,33.

Онегинское 14-стишие *AbAb*; *CCdd*; *EffE*; *gg*:

3,39 3,15 3,17 3,09; 3,24 3,17 3,10 3,17; 3,22 3,13 3,13 3,18;
3,22 3,16.

Ямбические 8-стишия не обнаруживают ничего нового для нас: каждое полустрофие строится как самостоятельное четверостишие приблизительно с таким же ритмом, как четверостишия соответственного времени, обследованные выше. Хореические 8-стишия более своеобразны. У поэтов первой половины XIX в. они вовсе не дают характерного альтернирующего чередования тяжелоударных и легкоударных строк, какого мы могли бы ожидать для этого времени, — вместо этого перед

нами «простое заострение», плавное убывание ударности от первой к четвертой строке, как в хорее Сумарокова. У поэтов конца XVIII в. картина еще удивительнее. В первом четверостишии-полустрофии они дают отчетливое «двойное заострение» — первая и третья строки сильноударны, вторая и четвертая строки слабоударны, — но во втором полустрофии перед нами неожиданно оказывается не двойное и даже не простое заострение, а уникальный случай — как бы «двойное заострение», вывернутое наизнанку, первая и третья строки слабоударны, вторая и четвертая строки сильноударны. Кажется, что ритм первого и второго полустрофия противопоставляются как антикаденция и каденция. Вот пример 8-стишия Нелединского-Мелецкого с таким парадоксальным завершением:

Полно льститься мне слезами	4 уд.
Непреклонный рок тронуть,	3 уд.
Строгими навек судьбами	3 уд.
Загражден мне к счастью путь.	3 уд.
Без надежды, без отрады	2 уд.
Тощу жизнь влача в бедах,	4 уд.
От небес не жду пощады.	3 уд.
Гнев их в милых зрю глазах.	4 уд.

Чем объяснить такие аномалии, мы не знаем. Может быть, это случайность; может быть — результат недостаточности нашей выборки; а может быть — проявление каких-то еще не уловленных закономерностей.

В одической строфе начальное четверостишие *AbAb* строится так же, как и в изолированном виде, — максимум ударности на первой и последней строках, минимум на двух средних; а по аналогии с ним строятся и два 3-стишия *CCd*, *EEd*: максимум ударности на крайних строках, минимум на средней (т. е. второй женской); на самой последней мужской строке повышение ударности особенно заметно, так что одическая строфа в целом строится по тому же принципу, что и четверостишие XVIII в.: начальная и конечная строки выделяются как ударная рамка.

В онегинской строфе начальное четверостишие *AbAb* тоже строится так же, как и в изолированном виде: ударность понижается от первой к последней строке (даже с легким повышением на второй: намеком на будущий альтернирующий ритм): тем самым первое четверостишие получает некоторую интонационно-ритмическую самостоятельность в строфе; а из «Строфики Пушкина» Б. Томашевского ([Томашевский 1959, 300—303] со ссылками на предшествующую литературу) мы знаем, что эта ритмическая самостоятельность подкрепляется и синтаксической самостоятельностью, здесь больше всего замкнутых синтакси-

ческих конструкций. В двух следующих, внутренних четверостишиях онегинской строфы этого нет, последний стих каждого четверостишия повышенно ударен. Это важно, потому что для каждого читателя пушкинского времени пониженная ударность уже была, по-видимому, сигналом конца строфы, и поэт должен был заботиться, чтобы не дать этого сигнала раньше времени: например, если бы второе четверостишие с его парой мужских строк дало в этих строках понижающуюся ударность, они казались бы преждевременным финальным двустишием. Наконец, в настоящем финальном двустишии от первого стиха ко второму ударность, конечно, понижается, однако важно заметить, что общая их ударность по сравнению с предыдущими частями строфы отнюдь не является пониженной, так что здесь нельзя сказать, будто вся строфа строится по тому же принципу, что и отдельное четверостишие, с постепенным понижением ударности: повышенная ударность последнего двустишия — это как бы рудимент ударной рамки строфы, без которой границы громоздких онегинских строф могли бы потеряться.

В заключение приведем почти без комментария первые подсчеты средней ударности строк в четверостишиях других размеров — 5-ст. ямба и 5-ст. хорея.

	Строки:			
	I	*II*	*III*	*IV*
5-ст. ямб XIX в.: *AbAb*	3,97	3,89	3,89	3,80
5-ст. ямб XIX в.: *aBaB*	4,12	3,90	3,90	3,83
5-ст. ямб Пастернака: *AbAb*	4,05	3,83	3,82	3,80
5-ст. ямб Пастернака: *aBaB*	3,86	3,91	3,74	3,83
5-ст. хорей XIX в.: *AbAb*	3,66	3,58	3,66	3,47
5-ст. хорей Рыленкова: *AbAb*	3,99	3,70	3,72	3,66
5-ст. хорей Прокофьева: *AbAb*	4,04	3,73	3,85	3,58

В 5-ст. ямбе преобладает «простое заострение», в 5-ст. хорее — тенденция к «двойному заострению». У Прокофьева это «двойное заострение» выражено очень резко — вспомним, что таков же был его строфический ритм и в 4-ст. ямбе. У Пастернака строфы *aBaB* резко отличаются от *AbAb*, давая парадоксальное повышение на второй и четвертой строках — вспомним, что уникальный максимум на второй строке строфы *aBaB* был у него и в 4-ст. ямбе. Думается, что сравнительное исследованию строфического ритма разных размеров может многое дать для прояснения индивидуальной манеры поэтов.

Таковы первые результаты обследования эволюции строфического ритма в русском стихе. Все помнят схему Р. Якобсона в его «Лингвистике и поэтике» [Якобсон 1960, 363], демонстрирующую изоморфизм

строения стиха на разных уровнях: чередование гласных и согласных в слогах — чередование ударных и безударных слогов в стопах — чередование частоударных и редкоударных стоп в строках... Думается, что к этому можно прибавить еще один уровень — чередование сильноударных и слабоударных строк в строфе. ***Изоморфизм эволюции ритма строки и строфы*** русского 4-ст. ямба от XVIII к XX в. дает этому достаточно убедительную иллюстрацию.

Приложение:

4-ст. ямб, *AbAb*

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*ср. уд*
Сумароков					
A	92	85	48	100	3,21
b	86	73	52	100	3,11
A	87	78	59	100	3,24
b	88	80	52	100	3,22
ср.	88	79	52	100	3,20
Херасков					
A	98	86'	50	100	3,34
b	94	84	54	100	3,32
A	98	85	55	100	3,38
b	95	80	59	100	3,34
ср.	96	84	15	100	3,34
Николев					
A	91	84	59	100	3,34
b	86	78	51	100	3,15
A	89	82	54	100	3,21
b	88	81	60	100	3,29
ср.	89	81	56	100	3,26
Державин					
A	93	77	56	100	3,26
b	88	77	32	100	3,17
A	91	78	51	100	3,22
b	82	84	54	100	3,22
ср.	89	79	53	100	3,22

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*ср. уд*
Капнист					
A	98	90	57	100	3,41
b	90	81	58	100	3,29
A	95	86	52	100	3,33
b	89	77	56	100	3,32
ср.	93	84	56	100	3,35
Карамзин					
A	100	98	52	100	3,50
b	100	90	57	100	3,47
A	98	94	48	100	3,40
b	99	90	48	100	3,37
ср.	99	93	51	100	3,43
Пушкин					
A	85	95	52	100	3,32
b	84	92	42	100	3,18
A	75	94	41	100	3,10
b	83	93	32	100	3,08
ср.	82	94	42	100	3,17
Лермонтов					
A	84	97	47	100	3,28
b	79	94	49	100	3,22
A	81	93	46	100	3,20
b	82	95	38	100	3,11
ср.	82	95	45	100	3,21

Фет

A	80	96	51	100	3,27
b	81	92	42	100	3,15
A	74	93	44	100	3,11
b	79	93	31	100	3,07
ср.	78	94	43	100	3,12

В. Иванов

A	85	94	60	100	3,39
b	87	87	53	100	3,27
A	82	90	50	100	3,22
b	80	87	39	100	3,06
ср.	84	92	50	100	3,24

Блок (ранний)

A	85	96	12	100	3,33
b	81	94	36	100	3,11
A	78	96	36	100	3,10
b	86	93	28	100	3,07
ср.	82	95	38	100	3,15

Блок (поздний)

A	80	86	54	100	3,20
b	83	85	50	100	3,18
A	86	88	55	100	3,29
b	86	84	44	100	3,14
ср.	84	86	50	100	3,20

Брюсов

A	87	91	64	100	3,42
b	87	86	51	100	3,24
A	81	93	55	100	3,33
b	86	85	42	100	3,13
ср.	86	89	53	100	3,28

Белый

A	82	80	62	100	3,24
b	78	77	50	100	3,01
A	78	79	61	100	3,18
b	73	81	32	100	2,86
ср.	78	79	11	100	3,08

Пастернак

A	88	78	56	100	3,22
b	89	76	43	100	3,08
A	88	77	53	100	3,18
b	86	72	36	100	2,94
ср.	88	76	47	100	3,10

Твардовский

A	78	100	56	100	3,34
b	81	99	49	100	3,29
A	86	97	56	100	3,39
b	82	95	40	100	3,17
ср.	82	98	50	100	3,30

Прокофьев

A	89	98	68	100	3,55
b	76	98	57	100	3,34
A	81	99	66	100	3,46
b	76	100	48	100	3,24
ср.	80	99	60	100	3,39

4-ст-ямб *aBaB*

	Стопы						Стопы				
	I	II	III	IV	ср. уд.		I	II	III	IV	ср. уд.
Сумароков и др.						Белый					
a	86	88	64	100	3,38	*a*	86	62	62	100	3,10
B	85	74	54	100	3,13	*B*	86	51	65	100	3,01,
a	85	85	51	100	3,21	*a*	81	67	50	100	2,97
B	93	84	47	100	3,24	*B*	81	62	54	100	2,97
ср.	87	83	54	100	3,24	ср.	84	61	58	100	3,01
Пушкин						Пастернак					
a	89	91	51	100	3,31	*a*	84	86	41	100	3,11
B	86	93	43	100	3,22	*B*	91	79	56	100	3,26
a	88	93	44	100	3,25	*a*	88	80	40	100	3,01
B	80	90	46	100	3,16	*B*	84	73	42	100	2,99
ср.	87	92	46	100	3,24	ср.	87	80	45	100	3,11
Фет						Твардовский и др.					
a	87	95	50	100	3,32	*a*	83	97	57	100	3,37
B	80	95	52	100	3,27	*B*	83	96	56	100	3,35
a	69	93	50	100	3,12	*a*	83	94	47	100	3,24
B	77	92	33	100	3,02	*B*	79	94	34	100	3,07
ср.	78	94	46	100	3,18	ср.	82	95	49	100	3,07
Блок											
a	86	94	60	100	3,40						
B	89	93	50	100	3,32						
a	85	97	50	100	3,32						
B	87	94	34	100	3,15						
ср.	87	94	48	100	3,30						

4-ст. хорей *AbAb*

	Стопы						Стопы				
	I	II	III	IV	ср. уд.		I	II	III	IV	ср. уд.
Сумароков						Николев					
A	73	99	59	100	3,31	*A*	69	97	61	100	3,27
b	59	94	58	100	3,11	*b*	58	100	51	100	3,09
A	53	98	59	100	3,10	*A*	61	98	55	100	3,14
b	53	94	60	100	3,07	*b*	57	97	57	100	3,11
ср.	59	96	59	100	3,14	ср.	61	98	56	100	3,11

Пушкин

A	59	99	56	100	3,14
b	56	100	36	100	2,92
A	55	99	52	100	3,06
b	53	99	38	100	2,90
ср.	56	99	46	100	3,01

Некрасов

A	58	100	43	100	3,01
b	43	100	37	100	2,80
A	45	100	41	100	2,86
b	35	100	34	100	2,69
ср.	45	100	40	100	2,85

Блок

A	59	100	61	100	3,20
b	58	100	40	100	2,98
A	57	100	48	100	3,05
b	52	100	21	100	2,77
ср.	57	100	43	100	3,00

Пастернак

A	61	96	59	100	3,18
b	61	90	40	100	2,91
A	59	89	58	100	3,06
b	48	92	35	100	2,71
ср.	57	92	48	100	2,97

Твардовский

A	45	100	72	100	3,17
b	52	100	52	100	3,04
A	45	100	71	100	3,20
b	51	100	52	100	3,03
ср.	48	100	63	100	3,11

P. S. Строфу организует, конечно, не только ритм, но и синтаксис, и они взаимодействуют в строфе не менее интересно, чем в строке. Для синтаксиса важнее ритм окончаний, чем ритм ударений: синтаксис стремится, чтобы концы предложений совпадали с мужскими окончаниями. Поэтому уже в стихах XVIII в. четверостишия синтаксически стремятся члениться на предложения по 2+2 строки, а одические десятистишия — по 2+2+3+3 строки. Ритмически же, как мы видели, четверостишие (и как отдельная строфа, и в составе десятистишия) упорствует и сохраняет свою цельность (с рамочным ритмом), а шестистишие, будучи слишком громоздко, под влиянием синтаксиса уже распадается на два трехстишия (каждое с отдельным рамочным ритмом). Можно думать, что точно так же под влиянием синтаксиса потом, к XX веку, стали ритмически распадаться и четверостишия, результатом чего и оказался новый, двучленный альтернирующий ритм.

ЛЕГКИЙ СТИХ И ТЯЖЕЛЫЙ СТИХ

1. «Легкий стих» и «тяжелый стих» — понятия привычные, давние и как бы сами собой напрашивающиеся при характеристике стиха. В некоторые эпохи русской поэзии — например, при Державине и Карамзине — понятия «легкий стих» и «тяжелый стих» имели даже значение почти принципиальное. Но понятия эти до сих пор не стали научными, т. е. не были сведены к объективным признакам, поддающимся учету и анализу.

В самом деле, можно полагать, что ощущение «легкости» или «тяжести» стиха слагается из трех составляющих. Во-первых, это число и расположение схемных ударений на иктах: стих с обилием полноударных строк «тяжелее», чем стих с обилием пропущенных ударений, и стих 4-ст. ямба с пропуском ударения на II стопе (вопреки вторичному ритму) «тяжелее», чем стих с пропуском ударения на III стопе (в соответствии с вторичным ритмом). Во-вторых, это семантическая и синтаксическая полнозначность ударных слов: стих из одних знаменательных слов («Цветок засохший, безуханный...») «тяжелее», чем стих, включающий служебные слова («Или уже они увяли...»). В-третьих, это наличие, расположение и семантическая полнозначность сверхсхемных ударений: «Швед, русский колет, рубит, режет» «тяжелее», чем «Пора, пора! рога трубят».

Из этих трех составляющих давнему и основательному изучению до сих пор подвергнута была лишь первая: ритм схемных ударений был в центре внимания всех исследователей от А. Белого до К. Тарановского. Сверхсхемным ударениям посвятили ценные страницы Б. Томашевский [Томашевский, 1929, 122—131, 188—196] и К. Тарановский [Тарановский, 1953, 13—34], но оба лишь в порядке отступления от главной темы. Лишь недавно появилась очень важная статья Р. Якобсона, связывающая второй и третий аспекты нашей проблемы, — «Об односложных словах в русском стихе» [Якобсон 1973]. В нашей книге «Современный русский стих» [Гаспаров 1974, гл. IV] мы впервые привлекли для анализа полновесных и сверхсхемных ударений языковые и речевые модели стиха — но в основном на материале трехсложных размеров. Здесь же было заявлено о готовящейся параллельной работе о «легких» и «тяжелых» ямбах и хореях (стр. 189). Эту работу мы и предлагаем здесь.

Исходным для нас было различение полноударных слов («тяжелые ударения») и «двойственных слов» («легкие ударения»), разработанное В. Жирмунским во «Введении в метрику» [Жирмунский 1975, 80—115] и частично уточненное в нашей книге (стр. 131—137). Пересказывать здесь вновь мы его не будем. Напомним лишь важные для

построения теоретических моделей цифры, рассчитанные по прозе Пушкина и Некрасова: «легкие», неполноударные слова составляют среди односложных слов 65%; среди двухсложных слов с ударением на 1-м слоге — 20%; среди двухсложных с ударением на 2-м слоге — 37,5%. Трехсложные и более длинные слова все считались полноударными.

Напомним также статистику ритмического словаря русского языка в двух ее вариантах: (А) по нашему подсчету, более близкому к общепринятой системе атонирования односложных, и (Б) по подсчету Г. Шенгели, выделяющего ударениями как можно больше односложных слов. Оба варианта потребуются при составлении теоретических моделей. В таблице 1 показаны частоты различных ритмических типов на 1000 слов.

Таблица 1

Частота ритмических типов слов

Число слогов	А: место ударения					Б: место ударения				
	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V
6	—	—	007	—	001	—	001	006	008	002
5	001	015	035	023	002	001	011	033	015	001
4	011	069	095	018		009	062	077	011	
3	069	169	090			068	135	081		
2	151	167				159	164			
1	063					155				

Материалом для обследования были взяты 26 выборок 4-ст. ямба и 5 выборок 4-ст. хорея XVIII—XX вв. Обычный объем выборки — 1000 стихов (с мужскими и женскими окончаниями); исключения оговорены.

4-ст. ямб. XVIII в.: Тредиаковский, оды похвальные (V) и божественные (XI—XVII, XXI) из собрания 1752 г.; Ломоносов, 5 торжественных од 1745—1748 гг.; Сумароков, оды XXIII—XXVIII, XXX—XXXIII (1769—1775); Херасков, торжественные оды (1774—1797); Петров, оды 1782, 1788, 1790 гг.; Державин, «На взятие Измаила», «На переход Альпийских гор», «Водопад» (1790—1799); Радищев, «Вольность» (1789), 500 ст.;

XVIII—XIX в.: Карамзин, 10 стихотворений (1790—1796); Батюшков, стихи (1806—1815); Жуковский, «Пери и ангел» (654 ст.) и «Шильонский узник» (436 ст.), обе поэмы — 1821 г.; Пушкин, «Руслан и Людмила» (1820);

XIX в.: Пушкин, «Полтава» (1828); Языков, стихи 1825 г.; Лермонтов, «Демон» (1841); А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин», «Грешница»

и лирика 1850-х годов; Некрасов, «Несчастные» и начало «Поэта и гражданина» (1856); Фет, лирика 1840—1890-х годов;

начало XX вв.: Вяч. Иванов, стихи из сб. «Кормчие звезды», «Прозрачность», «Cor ardens» (1890-е—1900-е); Блок, 77 стихотворений из I тома (1899—1902) и 52 стихотворения из III тома (1909—1914); Белый, «Пепел», стихотворения ритмических типов А/Б, Б, Б/В по К. Тарановскому (1904—1909); Брюсов, стихи 1901—1905 гг. (из сб. «Urbi et orbi», «Stephanos») и 1921—1924 гг. (703 ст.);

советское время: Антокольский, «В переулке за Арбатом» (1955); Твардовский, «За далью даль» (начало поэмы, 1950).

4-ст. хорей: Державин, «Праздник воспитанниц девичьего монастыря», «Шествие по Волхову российской Амфитриты», «Царь-девица» и 7 меньших стихотворений (1797—1812); Пушкин, «Сказка о царе Салтане» и первые 4 стиха «Сказки о мертвой царевне» (1831—1833); Некрасов, «Современники», «У Трофима», «Осень» (1874—1877); Брюсов, стихи из сб. «Urbi et orbi» и «Stephanos» (1901—1904); Твардовский, «Василий Теркин» (1941—1945).

2. Результаты первичного обследования представлены в таблице 9 (в конце статьи). В первом разделе показано в абсолютных цифрах количество стихов различной ритмической формы в каждой выборке (нумерация форм: I — с ударениями на 1, 2, 3 и 4 икте; II — на 2, 3, 4; III — на 1, 3, 4; IV — на 1, 2, 4; VI — на 2, 4; VII — на 1, 4; V — на 3 и 4, например, «И по великолепной славе» — Тредиаковский, «Хор не соединил пока» — Антокольский). Во втором разделе показана в процентах общая ударность каждого икта.

В суммарном виде эти профили ритмической ударности выглядят так:

Таблица 2

Процент ударности иктов

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII в.	92,2	79,5	56,1	100	58,7	89,2	52,6	100
XVIII/XIX в.	91,9	87,1	45,2	100	57,1	96,6	44,9	100
XIX в.	83,8	94,8	36,2	100	47,4	100	69,0	100
Нач. XX в.	85,0	85,5	54,6	100	65,7	99,7	56,3	100

Эти цифры хорошо совпадают с известными данными, полученными К. Тарановским («Руски дводелни ритмови») при массовом обследовании русского стиха XVIII—XIX вв. Единственное существенное

расхождение — по хорею Некрасова, где цифры Тарановского по «Коробейникам» (50,6—100—43,4—100) показывают перевес I стопы над III (как у Майкова, Фета, Полонского); по-видимому, дактилические окончания «Коробейников» больше способствуют безударности III стопы, чем женские окончания «Современников».

Цифры по ямбу весьма наглядно показывают механизм эволюции его ритма на протяжении двухсот лет: от XVIII к XIX в. ударность на II стопе повышается за счет понижения на первой и третьей, от XIX к XX в. вновь понижается, но уже за счет повышения только на третьей стопе, при неизменности первой.

Однако подлинное значение эти цифры приобретают только при сравнении с показателями, рассчитанными для теоретических моделей (см. выше статью «Вероятностная модель стиха»). Мы сделали такой расчет на основе ритмического словаря А; он дал следующую картину распределения ритмических форм в теоретических моделях (в процентах):

	Ритмические формы						
	I	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	*V*
4-ст. ямб	9,6	5,4	26,8	30,4	14,9	12,9	—
4-ст. хорей......	4,1	15,3	17,2	14,2	39,5	8,7	1,0

В теоретическом ямбе средняя ударность стопы — 70,5, в действительном она выше: 81,9; 81,1; 78,7; 81,3 — для четырех периодов. То же и в хорее: теоретическая ударность — 63,9, действительная — 75,1; 74,9; 79,1; 80,4. Для того чтобы сравнивать теоретическую ударность каждой стопы с действительной, нужно сперва сделать пересчет теоретических показателей пропорционально действительной средней ударности для каждого периода (см. выше статью «Вероятностная модель стиха»). Мы получили такую картину (с округлением до целых процентов):

Таблица 3

Теоретический процент ударности иктов

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Теоретически	*79,7*	*60,3*	*41,8*	*100*	*44,2*	*73,1*	*37,6*	*100*
В приведении для								
XVIII в.	100	76	52	100	57	95	49	100
XVIII/XIX в.	98	74	52	100	57	94	48	100
XIX в.	94	71	50	100	63	100	53	100
Нач. XX в.	99	74	52	100	66	100	56	100

От этих теоретических показателей представленные выше действительные показатели дают следующие отклонения:

Таблица 4

Отклонения от теоретических показателей (в %)

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII в.	−8	+4	+4	0	+2	−6	+4	0
XVIII/XIX в.	−6	+13	−7	0	0	+2	−3	0
XIX в.	−10	+24	−14	0	−16	0	+16	0
Нач. XX в.	−14	+11	+3	0	0	0	0	0

Мы видим: показатели XVIII в. сравнительно мало отклоняются от теоретических, а если отклоняются, то сглаживают кривую — ослабляют сильноударные стопы, усиливают слабоударные. Затем (для ямба — с начала XIX в., для хорея — к середине XIX в.) отклонения становятся очень сильными: стих вырабатывает свой вторичный ритм, противопоставляемый первичному, языковому. Затем в начале XX в. отклонения умеряются: в ямбе лишь отчасти, в хорее же — вплоть до идеального соответствия с моделью (у Брюсова). Любопытно, насколько упорно стремится ямб к ослаблению своей первой (теоретически — самой сильной) стопы: до сопоставления с моделью это не так бросалось в глаза. Можно полагать, что дальнейшее сопоставление реальной ударности стиха с приведенными к ней теоретическими моделями способно обнаружить еще много интересного.

3. Рассчитывая теоретическую модель, мы учитываем все возможные в размере комбинации слов: односложных, двусложных, многосложных. Зная, как часто каждый тип слова приходится на каждую позицию в стихе, и зная, какая доля односложных и двусложных слов легкоударна или полноударна, мы можем рассчитать, как часто каждый икт должен естественно нести легкое или тяжелое ударение. Расчет этот приходится делать раздельно для каждой ритмической формы.

Вот пример. I (полноударная) форма 4-ст. ямба может включать лишь слова четырех ритмических типов: односложные (О), двусложные с ударением на 1-м слоге («хореические», Х), на 2-м слоге («ямбические», Я) и трехсложные с ударением на 2-м слоге («амфибрахические», А). Они образуют 8 словораздельных вариаций, теоретическая частота которых такова: 1) Я, Я, Я, Я/А — 24%; 2) Я, Я, А, О/Х — 16%; 3) Я, А, О, Я/А — 9%; 4) Я, А, Х, О/Х — 14%; 5) А, О, Я, Я/А — 9%; 6) А, О, А, О/Х — 6%; 7) А, Х, О, Я/А — 9%; 8) А, Х, Х, О/Х — 13%.

Рассмотрим здесь слова, занимающие вторую стопу. Односложных слов на ней — 15%; в том числе легкоударных — 15×0,65=9,7%. «Хореических» слов — 22%; в том числе легкоударных — 22×0,20=4,4%. Ямбических» слов — 40%; в том числе легкоударных — 40×0,375=15%. Стало быть, всего легкоударных слов на второй позиции I ритмической формы 4-ст. ямба оказывается 29%, а тяжелоударных — соответственно 71%. Сделав такой расчет для всех позиций всех ритмических форм, мы получим следующие показатели доли тяжелых ударений на каждом икте (с округлением до 1%):

Таблица 5

Теоретический процент тяжелоударности стоп

Ритмические формы	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
I	76	71	71	75	61	71	66	74
II	—	100	77	80	—	100	86	75
III	96	—	91	77	87	—	89	75
IV	79	92	—	92	65	90	—	91
VI	—	100	—	93	—	100	—	92
VII	100	—	—	95	99	—	—	94
V	—	—	—	—	—	—	100	78

Закономерности заполнения такой таблицы ясны: вокруг икта с пропущенным ударением неизбежно располагаются более длинные слова, а стало быть, процент тяжелоударности смежных иктов повышается; рядом с нулевой, хореической анакрусой (и рядом с нулевым, мужским окончанием, чего на этой суммарной таблице не видно) столь же неизбежно располагаются более короткие слова, а стало быть, процент тяжелоударности понижается; в остальных местах процент тяжелоударности держится около 70—80%.

Таким образом, общая тяжелоударность каждого икта в стихе зависит от подбора ритмических форм в данном тексте, и ее теоретические показатели следует рассчитывать отдельно для каждого текста. Для «естественного» подбора форм в теоретической модели размера процент тяжелых ударений от общего числа ударений на каждом икта окажется таков:

	I	*II*	*III*	*IV*
Ямб	90	95	94	86
Хорей	91	97	95	86

В обоих размерах тяжелоударность средних выше, а крайних стоп — ниже: конечно потому, что средние слова в стихе длиннее, а крайние, ограниченные началом и концом строки, короче. Перед нами — своеобразная *кривая тяжелой ударности* стиха, совсем не похожая на ту *кривую общей ударности* стиха, которую мы видели в предыдущем параграфе, табл. 3 (ямб: 80—60—42—100, хорей: 44—73—38—100). Естественно спросить: не влияют ли они друг на друга? не стремятся ли более тяжелоударные стопы стать также и более частоударными, и наоборот? и если да, то в каких местах стиха тяжелая ударность влияет на общую ударность, а в каких — общая на тяжелую?

Рассмотрим сперва влияние общей ударности на тяжелую ударность. В таблице 10 представлено (в абсолютных числах) то число *легких* ударений на каждом икте, которого следует теоретически ожидать в данном тексте, и то число, которое он имеет в действительности. В таблице 11 представлена (в процентах от общего числа ударений на каждом икте) та доля *тяжелых* ударений на каждом икте, которой следует теоретически ожидать в данном тексте, и та доля, которую мы здесь находим в действительности. Здесь же представлена разница между этими процентными показателями — отклонение действительной доли тяжелых ударений от теоретической. Вынесем в суммарную таблицу по периодам эти данные: теоретическую тяжелоударность стоп и реальные отклонения от нее:

Таблица 6

Тяжелоударность стоп (в %)

Период	Теоретически								Реальные отклонения							
	Ямб				Хорей				Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII в.	82	86	79	84	68	90	79	83	+6	+3	−1	+12	+11	+4	−2	+14
XVIII/XIX в.	81	86	77	85	65	90	77	84	+6	+7	+1	+7	+13	+6	−2	+12
XIX в.	79	86	75	86	64	92	86	85	+5	+6	−5	+10	+7	+4	−2	+12
Нач. XX в.	80	85	75	83	63	87	74	82	+6	+9	+11	+14	+5	+7	+7	+15

Мы видим: как *общая* ударность реального стиха была повышена по сравнению с теоретической (стих предпочитал короткие слова и избегал длинных), так здесь *тяжелая* ударность реального стиха повышена по сравнению с теоретической (стих предпочитает полноударные слова и избегает двойственных): среднее отклонение на одну стопу для ямба — около +6, для хорея — около +7%. И мы видим, что еще существеннее: это повышение тяжелоударности реального стиха распределяется по строке неравномерно, на последней стопе оно гораздо выше среднего, на предпоследней гораздо ниже среднего. Это и есть, по-видимому, влияние

общей ударности стопы на тяжелую ударность стопы: последняя стопа, общая ударность которой максимальна, как бы притягивает тяжелые ударения, а предпоследняя стопа, ударность которой минимальна, как бы чуждается их. Было бы интересно проследить, как реализуется эта тенденция в каждой ритмической форме ямба и хорея по отдельности, — но это уже задача дальнейших исследований.

Из менее ярких закономерностей, выступающих в этой таблице, можно отметить еще две. Во-первых, в ямбе реальное отяжеление II стопы больше, чем I (исключение — XVIII в.), а в хорее — меньше, чем I (исключение — XX в.); в ямбе оно как бы стремится усилить слишком небольшую, а в хорее — сгладить слишком большую разницу между «естественной» тяжелоударностью I и II стопы, т. е. выступает своего рода модератором ритма. Во-вторых, в XX в. реальное отяжеление всех стоп оказывается гораздо выше, а распределение его по строке гораздо ровнее, чем в предыдущих периодах; самые «тяжелоударные» авторы здесь — Вяч. Иванов и поздний Брюсов, но даже если их исключить из рассмотрения, то хоть уровень отклонений по периоду и понизится (до +3, +7, +8, +12), но расположение их по стопам останется то же. Оба эти явления также представляют большой интерес для будущих исследователей ритма и синтаксиса стиха.

Рассмотрим теперь влияние тяжелой ударности на общую ударность. Главная тенденция отклонения реальной общей ударности от теоретической общей ударности нам известна: это — альтернирующий ритм 4-ст. ямба XIX в. В 4-ст. ямбе XVIII в., в соответствии с теоретической моделью, I стопа чаще несла ударение, чем II (характерный ритм — III форма, «На ла́ковом полу́ мое́м»); в 4-ст. ямбе XIX в., вопреки теоретической модели, I стопа реже несет ударение, чем II (характерный ритм — VI форма, «Адмиралте́йская игла́»). Этот исторический сдвиг впервые установил А. Белый; К. Тарановский свел его к двум законам русского двудольного ритма: закону регрессивной акцентной диссимиляции и закону усиления первого междубезударного икта; в XVIII в. второй закон преобладал над первым, в XIX в. — первый над вторым [Тарановский 1953, § 18; 1971]. Но языковые истоки этой перемены до сих пор оставались не выяснены: что расслышали русские поэты в естественном ритме своего ямба к концу XVIII в. и на что смогли они опереться, производя перестройку его в начале XIX в.? И вот теперь мы можем высказать хотя бы предположение на этот счет: это был естественный ритм тяжелых ударений в 4-ст. ямбе, согласно которому II стопа всегда была *тяжелоударнее* I, а постепенно стала и *частоударнее* I — ритм тяжелой ударности повлиял на ритм общей ударности.

Это можно представить себе следующим образом. Ритм конца ямбической строчки определяется естественной *регрессивной диссимиляцией общей ударности* (80—**60**—**42**—**100**%); ритм начала строчки

определяется естественной *прогрессивной диссимиляцией тяжелой ударности* (90—95—94—86%). Первая благоприятствует тем ритмическим формам, в которых II стопа ударна, а III безударна, и не благоприятствует тем, в которых II стопа безударна, а III ударна. Вторая благоприятствует тем ритмическим формам, в которых I стопа безударна, а II стопа ударна, и не благоприятствует тем, в которых I стопа ударна, а II безударна. Остальные формы для обеих тенденций нейтральны. Представим действие этих тенденций («плюс» — благоприятствование, «минус» — неблагоприятствование, «знак равенства» — нейтральность) на распределение ритмических форм 4-ст. ямба в теоретической модели, в стихе XVIII в. и в стихе XIX в. (с округлением до 1%):

	Ритмические формы					
	I	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*
Теоретическая модель	*10*	*5*	*27*	*30*	*15*	*13*
Тенденции общей ударности	=	=	−	+	+	=
Тенденции тяж. ударности ...	=	+	−	=	+	−
Стих XVIII в.	33	4	19	39	3	2
Стих XIX в.	27	6	5	52	10	0

Мы видим: там, где однонаправленно действуют обе тенденции, сдвиг от XVIII к XIX в. резче всего (падение III формы, «На лаковом полу моем», взлет VI формы, «Адмиралтейская игла»); там, где действует одна из тенденций, сдвиг менее резок (усиление II и IV форм, ослабление VII формы); там, где обе тенденции пассивны, сдвига почти нет (I форма). А в совокупности эти малые сдвиги в употребительности отдельных форм и дают общий сдвиг всей ударности стиха — от неальтернирующего ритма XVIII в. к альтернирующему ритму XIX в. Таковы, по нашему предположению, далеко идущие последствия влияния тяжелой ударности на общую ударность стиха.

4. Во всех описанных операциях мы исходили из теоретической модели стиха, построенной по ритмическому словарю А: легкие односложные слова, примыкавшие к ударению полнозначных («я думал», «тот самый», «хотел он») считались проклитиками и энклитиками. Теперь, переходя к рассмотрению сверхсхемных ударений в стихе, мы должны сменить модели: взять за основу ритмический словарь Б, в котором легкие односложные слова учитываются отдельно, и строить модель в расчете на допущение односложных слов во всех метрически безударных позициях. Это сразу усложняет модель: в ней оказывается гораздо больше расчетных словосочетаний, чем в модели, рассчитанной по ритмическому словарю А. Так, для IV ритмической формы 4-ст. ямба модель А обычно учитывает лишь 8 словораздельных вариаций с муж-

скими окончаниями (и столько же с женскими): последовательность слов из 2, 2 и 4 слогов; 3, 1, 4; 2, 3, 3; 3, 2, 3; 2, 4, 2; 3, 3, 2; 2, 5, 1; 3, 4, 1. Иногда (как в наших вышеприводившихся расчетах) к этому добавляются 8 вариаций со сверхсхемными односложными словами на анакрусе: 1, 1, 2, 4; 1, 2, 1, 4; 1, 1, 3, 3; 1, 2, 2, 3; 1, 1, 4, 2; 1, 2, 3, 2; 1, 1, 5, 1; 1, 2, 4, 1. Модель же Б должна, кроме этих вариаций, учесть еще 20 с односложными словами на внутренних слабых позициях: 1, 1, 1, 1, 1, 3; 2, 1, 1, 1, 1, 3; 1, 2, 1, 1, 1, 3; 1, 1, 2, 1, 1, 3; 2, 2, 1, 3; 3, 1, 1, 3; 1, 1, 1, 1, 4; 1, 1, 1, 2, 3; 1, 1, 1, 3, 2; 1, 1, 1, 4, 1; 2, 1, 1, 4; 2, 1, 2, 3; 2, 1, 3, 2; 2, 1, 4, 1; 1, 1, 1, 3, 1, 1; 2, 1, 3, 1, 1; 1, 1, 4, 1, 1; 1, 2, 3, 1, 1; 2, 4, 1, 1; 3, 3, 1, 1. Всего модель А учитывала для 4-ст. ямба и хорея по 38 словораздельных вариаций с мужскими окончаниями и столько же с женскими (без неупотребительных V и VIII ритмических форм), тогда как модель Б учитывает для 4-ст. ямба по 167 вариаций и для 4-ст. хорея по 86 вариаций.

(Понятно, что расчет по модели Б дает и для схемных ударений несколько иные результаты, чем расчет по модели А: общее количество ударений здесь повышено, особенно на самой слабой, III стопе. Вот распределение ритмических форм в модели Б:

	Ритмические формы						
	I	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	*V*
4-ст. ямб	16,3	7,1	27,0	27,5	16,0	6,1	—
4-ст. хорей	11,1	24,1	14,5	18,3	27,2	3,9	0,9

Это дает такие показатели ударности для каждой стопы:

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*в среднем*
4-ст. ямб	76,9	66,9	50,4	100	73,5
4-ст. хорей	47,9	80,7	50,6	100	69,7

Если сопоставить эти цифры с показателями модели А, приведенными в § 2, то разница будет очевидна. Однако сопоставление двух моделей и возможностей их применения выходит за пределы нашей темы.)

Выделив из всех учтенных в модели Б ритмических вариаций те, в которых односложные слова занимают слабые позиции, мы можем рассчитать теоретическую вероятность всех сверхсхемных ударений для каждой ритмической формы. В ямбе у нас четыре слабых места, которые мы обозначаем I—IV; в хорее три, которые (для удобства сравнения) мы обозначаем II—IV.

Таблица 7

Теоретический процент сверхсхемной ударности стоп

Формы	Ямб				Хорей		
	I	II	III	IV	II	III	IV
I	13,5	8,0	7,7	7,7	7,4	8,87	8,5
II	48,9	—	6,9	7,5	—	4,8	4,9
III	14,6	7,3	5,6	7,2	7,8	6,8	9,5
IV	14,0	8,0	6,9	5,6	7,0	10,8	5,3
VI	50,0	—	4,7	5,2	—	6,5	5,3
VII	13,3	0,4	—	1,2	1,7	—	7,2
V	—	—	—	—	—	—	5,0

Закономерности заполнения такой таблицы ясны. Наименьшие показатели, 0,5 — 1,5%, появляются рядом с длинными безударными промежутками внутри стиха (в VII форме); несколько больше, 5—8%, в остальных позициях внутри стиха («Не замечал *он* ничего»); еще больше, 13—14%, в начале стиха перед ударением («*Мой* дядя самых честных правил»); и больше всего, 48—50%, в начале стиха перед пропуском ударения («*Он* уважать себя заставил»). Цифры эти настолько устойчивы, что с некоторой приблизительностью можно считать, что на внутренних слабых позициях сверхсхемные ударения теоретически составляют в сумме около 6,5% от всех стихов, а на анакрусе ямба — 50% от стихов с пропуском первого ударения и 14% от стихов с наличием первого ударения.

Односложные слова, образующие сверхсхемные ударения, могут быть легкоударными (служебными) и тяжелоударными (знаменательными); мы помним, что по расчету первые относятся ко вторым как 65:35.

Действительное количество сверхсхемных ударений в наших текстах представлено в первом разделе таблицы 12 (в абсолютных числах): сперва общее количество ударений на каждой позиции, потом, в скобках, количество тяжелых ударений среди них.

Теоретическая доля сверхсхемных ударений для каждого текста рассчитана во втором разделе той же таблицы. Для I позиции ямба (на анакрусе) и для II позиции хорея показатели даны отдельно, для остальных внутренних позиций — усредненные. Соответствующие этому показатели действительной доли сверхсхемных ударений для каждого текста представлены в последнем разделе таблицы.

В суммарном виде полученные результаты представлены в таблице 8.

Таблица 8

Действительный процент сверхсхемной ударности стоп

Период	Ямб						Хорей		
	Действит. ударность		Отклонение от теоретич. ударности		% тяжелых ударений		Действ. ударн.	Отклон. от теор. ударн.	% тяж. удар.
	I	II—IV	I	II—IV	I	II—IV	II—IV	II—IV	II—IV
XVIII в.	18,6	4,8	–0,5	–1,9	30,1	21,0	4,1	–1,8	16,5
XVIII/XIX в.	15,9	3,1	–1,1	–3,6	28,3	9,6	4,7	–0,5	5,7
XIX в.	19,6	2,7	–2,0	–3,9	24,6	5,5	1,5	–3,9	6,0
Нач. XX в.	20,0	2,5	+2,6	–4,0	28,7	5,0	3,3	–3,0	2,2

Почти все действительные показатели ударности — ниже теоретических: стих явным образом избегает сверхсхемных ударений. На анакрусе ямба это избегание незначительно: у поэтов начала XX в. сверхсхемные ударения появляются здесь даже чаще, чем в модели. Зато внутри стиха, как в ямбе, так и в хорее, действительная ударность составляет лишь около половины теоретической. Особенно заметно это избегание сверхсхемных ударений там, где дело касается полноударных слов: вместо теоретически вероятных 35% доля их даже на анакрусе ямба не поднимается выше 30%, а на слабых местах внутри стиха колеблется между 5 и 10%. Такую же картину наблюдали мы и в трехсложных размерах [Гаспаров 1974, §§ 62—69]: сверхсхемные ударения на анакрусе близки к теоретическому уровню, а внутри стиха — значительно ниже его, особенно — тяжелые.

Эта тенденция к облегчению слабых мест постепенно все более усиливается от XVIII к XIX в. Только в начале XX в. плавность этой эволюции отчасти нарушается: вновь учащаются сверхсхемные ударения на анакрусе ямба (даже тяжелые) и на внутренних позициях хорея. Представляется, что в это время поэты начинают пользоваться игрой сверхсхемных ударений уже вполне сознательно. К этому времени относится такое исключительное явление, как стих позднего Брюсова, весь построенный на сверхсхемных ударениях («*Взмах*! Взлет! Челнок, *снуй*! Вал, вертись *вкруг*! Привод, *вихрь* дли! Не опоздай...») — этот эксперимент мы исключили из суммарного подсчета, чтобы он не исказил картину. Но и без него здесь заметны, например, повышенная ударность анакрусы у Вяч. Иванова, раннего Брюсова и позднего Блока. Так XX в. перекликается с XVIII — с повышенной ударностью слабых мест внутри стиха у Тредиаковского. Частичный возврат в XX в. к ритму XVIII в. в области схемных ударений известен стиховедам после исследований

К. Тарановского; теперь мы можем говорить об этом также и относительно сверхсхемных ударений.

Последнее, что следует здесь отметить, — это расположение сверхсхемных ударений по позициям внутри строки. У большинства поэтов в ямбе ударность слабых мест постепенно падает от начала к концу стиха (см. таблицу-приложение, раздел VIII). Но есть исключения — поэты, у которых это падение совершается не постепенно, а как бы в два приема: на III стопе не меньше, а больше сверхсхемных ударений, чем на II стопе. Это Тредиаковский, Ломоносов, Радищев, Жуковский в «Шильонском узнике», Языков, Вяч. Иванов, поздний Брюсов, Антокольский. У некоторых такая тенденция намечается уже в теоретической модели их стиха, но это, по-видимому, не главное: повышение на III стопе у Радищева (очень резкое), понижение у Лермонтова, Некрасова, Фета, Блока, Твардовского совершается не благодаря, а вопреки тенденциям, заложенным в модели. По-видимому, усиление ударности на III стопе подчеркивает ритмическую двучленность стиха.

В хорее с его четкой двучленностью III стопа всюду более ударна, чем II, и это задано уже теоретической моделью. Здесь скорее можно говорить о сглаживании этого подъема сверхсхемной ударности: в моделях для пяти рассмотренных поэтов III позиция сильнее, чем II, в среднем на 2,2% (а если не считать Брюсова, то только на 0,7%). Подобную разницу между ямбом и хореем — подчеркивание вторичного ритма в ямбе, где он слаб, сглаживание его в хорее, где он силен, — мы уже видели, рассматривая диссимиляцию тяжелых ударений в этих размерах.

5. Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы, подтверждающие те предположения, которые были высказаны в «Современном русском стихе»:

1) Стих подчеркивает четкость первичного ритма, учащая (по сравнению с теоретической моделью) схемную ударность на сильных слогах и ослабляя сверхсхемную ударность (особенно тяжелую) на слабых слогах, за исключением анакрусы;

2) Стих подчеркивает четкость вторичного ритма, учащая тяжелые ударения (полнозначных слов) на сильных стопах и легкие ударения (служебных слов) на слабых стопах; тенденция эта отчасти задана уже теоретической моделью;

3) Это подчеркивание ритма заметнее всего в ямбе, в хорее же, наоборот, оно не столько подчеркивает, сколько сглаживает задаваемый моделью ритм стиха;

4) Это подчеркивание сравнительно слабо в стихе XVIII в., еще близко держащемся модели; оно усиливается в стихе XIX в., достигая наибольшей яркости; и оно вновь смягчается в стихе XX в., когда поэты начинают пользоваться этим средством не стихийно, а осознанно.

Таблица 9

Общая ударность иктов

Авторы	Ритмические формы							% ударности иктов			
	I	II	III	IV	VI	VII	V	I	II	III	IV
4-ст. ямб											
Тредиаковский	277	79	213	319	77	32	3	84,1	75,2	57,2	100
Ломоносов	284	25	202	454	16	19	—	95,9	77,9	51,1	100
Сумароков	285	61	193	393	38	20	—	89,1	77,7	53,9	100
Херасков	327	24	166	448	26	9	—	95,0	82,5	51,7	100
Петров	359	42	185	381	26	7	—	93,2	80,8	58,6	100
Державин	408	54	182	319	28	9	—	91,8	80,9	64,4	100
Радищев (500)	178	5	84	213	12	8	—	96,6	81,6	55,8	100
Карамзин	334	7	99	554	6	—	—	98,7	90,1	44,0	100
Батюшков	371	29	112	460	24	4	—	94,7	88,4	51,2	100
Жук., «Пери» (654)	135	18	93	327	57	24	—	88,5	82,1	37,6	100
Жук., «Ш. узник» (436)	139	27	52	173	34	11	—	86,0	85,6	50,0	100
Пушкин, «Р. и Л.»	296	49	107	511	37	—	—	91,4	89,3	43,2	100
Пушкин, «Полт.»	320	64	54	482	79	1	—	85,7	94,5	33,8	100
Языков	149	40	11	638	154	8	—	80,6	98,1	20,0	100
Лермонтов	278	59	71	498	90	4	—	85,1	92,5	40,8	100
А. К. Толстой	293	56	26	558	67	—	—	87,7	97,4	37,5	100
Некрасов	292	58	70	490	90	—	—	85,2	93,0	42,0	100
Фет	264	104	63	454	113	2	—	78,3	93,5	43,1	100
Вяч. Иванов	410	66	94	335	91	4	—	84,3	84,2	57,0	100
Блок, 1899—1902	277	81	54	489	98	1	—	82,1	94,5	41,2	100
Блок, 1909—1914	285	88	136	395	80	16	—	83,2	84,8	50,9	100
Белый	166	68	279	324	121	42	—	81,1	67,9	51,3	100
Брюсов, 1901—1905	383	79	104	376	53	5	—	86,8	89,1	56,6	100
Брюсов, 1921—1924 (703)	409	37	50	186	17	4	—	92,3	92,3	70,6	100
Антокольский	266	98	107	394	98	34	3	80,1	85,6	47,4	100
Твардовский	399	109	15	410	67	—	—	82,4	98,5	52,3	100
4-ст. хорей											
Державин	206	216	104	273	197	4	—	58,7	89,2	52,6	100
Пушкин	216	203	30	325	222	4	—	57,1	96,6	44,9	100
Некрасов	194	216	—	280	310	—	—	47,4	100	69,0	100
Брюсов	341	219	3	313	124	—	—	65,7	99,7	56,3	100
Твардовский	271	296	4	237	192	—	—	51,2	99,6	57,1	100

Таблица 10

Легкие ударения на иктах (в абс. числах)

Авторы	Теоретически				В действительности			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4-ст. ямб								
Тредиаковский	143	103	116	167	134	127	160	62
Ломоносов	172	116	105	162	142	84	99	27
Сумароков	159	111	112	164	107	117	107	47
Херасков	181	128	114	164	133	91	82	45
Петров	175	131	128	135	83	87	102	27
Державин	173	140	145	183	64	88	81	25
Радищев (500)	91	67	59	84	39	36	57	15
Карамзин	201	138	106	154	124	78	88	61
Батюшков	191	141	122	164	103	87	75	52
Жук., «Пери»	105	64	51	91	85	27	67	39
Жук., «Ш. узнику»	72	53	50	69	56	35	55	73
Пушкин, «Р. и Л.»	183	124	105	153	101	56	99	58
Пушкин, «Полт.»	180	128	110	150	164	84	127	61
Языков	169	92	52	111	197	52	94	52
Лермонтов	174	118	99	145	123	69	120	49
А. К. Толстой	188	127	98	141	118	49	80	21
Некрасов	176	121	103	147	109	74	63	45
Фет	161	110	105	146	99	29	109	33
Вяч. Иванов	173	142	140	171	93	31	55	22
Блок, 1899—1902	171	117	102	145	156	37	80	32
Блок, 1909—1914	157	114	116	161	121	55	79	51
Белый	120	72	88	157	64	22	43	31
Брюсов, 1901—1905	176	138	136	170	168	75	74	26
Брюсов, 1921—1924 (703)	140	130	129	137	52	50	37	12
Антокольский	151	106	108	152	105	56	98	26
Твардовский	183	145	140	163	206	101	123	41
4-ст. хорей								
Державин	189	86	112	173	125	51	122	34
Пушкин	202	94	106	162	126	37	115	40
Некрасов	173	84	97	154	137	39	86	29
Брюсов	242	129	148	182	213	58	107	26
Твардовский	189	101	135	182	160	46	142	27

Таблица 11

Тяжелые ударения на иктах (в % от всех ударений)

Авторы	Теоретически				В действительности				Разница			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4-х ст. ямб												
Тредиаковский	83	86	80	83	84	83	72	94	+1	–3	–8	+11
Ломоносов	82	85	79	84	85	89	81	97	+3	+4	+2	+13
Сумароков	82	86	79	84	88	85	80	95	+6	–1	+1	+11
Херасков	81	84	78	84	86	89	84	95	+5	+5	+6	+11
Петров	81	84	78	86	91	89	83	97	+10	+5	+5	+10
Державин	81	83	77	82	93	89	87	97	+12	+6	+10	+15
Радищев	81	84	79	83	84	82	59	94	+3	+2	–20	+11
Карамзин	80	85	76	85	87	91	80	94	+7	+6	+4	+9
Батюшков	80	84	76	84	87	91	85	95	+7	+7	+9	+11
Жук., «Пери»	82	88	79	86	85	95	73	94	+3	+7	–6	+8
Жук., «Ш. узник»	81	86	77	84	85	91	75	83	+4	+5	–2	–1
Пушкин, «Р. и Л.»	80	86	76	85	89	94	77	94	+9	+8	+1	+9
Пушкин, «Полт.»	79	86	67	85	81	91	62	94	+2	+5	–5	+9
Языков	79	91	84	89	76	95	53	95	–3	+4	–31	+6
Лермонтов	80	87	76	85	86	93	71	95	+6	+6	–5	+10
А. К. Толстой	79	87	74	86	88	95	79	98	+9	+8	+5	+12
Некрасов	79	87	75	85	86	92	85	95	+7	+5	+10	+10
Фет	79	88	76	85	87	97	75	97	+8	+9	–1	+12
Вяч. Иванов	79	83	75	83	89	94	90	98	+10	+11	+15	+15
Блок, 1899—1902	79	88	75	85	81	96	81	97	+2	+8	+6	+12
Блок, 1909—1914	81	87	77	84	85	94	84	95	+4	+7	+7	+11
Белый	85	89	83	84	92	97	92	97	+7	+8	+9	+13
Брюсов, 1901—1905	80	85	76	83	81	92	87	97	+1	+7	+11	+14
Брюсов, 1921—1924	78	80	74	81	92	92	93	98	+14	+12	+13	+17
Антокольский	81	88	77	85	87	94	79	97	+6	+6	+2	+12
Твардовский	78	85	73	84	75	90	76	96	–3	+5	+3	+12
4-ст. хорей												
Державин	68	90	79	83	79	94	77	97	+11	+4	–2	+14
Пушкин	65	90	77	84	78	96	75	96	+13	+6	–2	+12
Некрасов	64	92	86	85	71	96	88	97	+7	+4	+2	+12
Брюсов	63	87	74	82	68	94	81	97	+5	+7	+7	+15
Твардовский	63	90	76	82	69	95	75	97	+6	+5	–1	+15

Таблица 12

Сверхсхемные ударения на иктах

Авторы	В абсолютных числах (в скобках — тяжелые)				В % от всех строк			
					Теоретически		В действит.	
	I	II	III	IV	I	II—IV	I	II—IV
4-ст. ямб								
Тредиаковский	215(69)	90(23)	98(29)	99(28)	19,7	6,5	21,5	9,6
Ломоносов	164(31)	20(1)	22(1)	3(0)	15,4	6,5	16,4	1,5
Сумароков	95(28)	39(7)	27(2)	32(3)	17,1	6,5	9,5	3,3
Херасков	131(25)	36(4)	26(0)	7(0)	15,7	6,9	13,1	2,3
Петров	208(73)	72(9)	39(15)	22(0)	16,3	6,8	20,8	4,4
Державин	178(68)	75(21)	60(16)	44(14)	16,8	6,9	17,8	6,0
Радищев	68(25)	29(5)	39(8)	27(4)	15,1	6,9	13,6	6,3
Карамзин	129(43)	49(6)	28(3)	16(0)	14,3	6,8	12,9	3,1
Батюшков	180(60)	55(6)	32(6)	13(1)	15,6	7,0	18,0	3,3
Жук., «Пери»	71(24)	18(2)	15(1)	3(0)	18,5	6,4	10,2	1,7
Жук., «Ш. узник»	111(18)	29(2)	38(4)	6(0)	18,8	6,5	25,5	5,6
Пушкин, «Р. и Л.»	128(30)	28(3)	25(1)	8(0)	17,0	6,9	12,8	20
Пушкин, «Полт.»	183(60)	46(1)	31(4)	19(1)	19,0	6,5	18,3	3,2
Языков	197(30)	29(1)	32(1)	20(1)	20,9	6,3	19,7	2,7
Лермонтов	182(41)	42(1)	33(1)	14(1)	19,0	6,6	18,2	3,0
А. К. Толстой	139(21)	37(1)	24(1)	10(0)	18,2	6,8	13,9	2,4
Некрасов	163(60)	47(5)	21(1)	16(3)	19,1	6,7	16,3	2,8
Фет	189(47)	32(1)	27(3)	10(0)	21,3	6,4	18,9	2,3
Вяч. Иванов	219(93)	33(0)	41(4)	14(0)	19,4	5,6	21,9	2,9
Блок, 1899—1902	168(30)	25(0)	15(0)	7(0)	20,3	6,5	16,8	1,6
Блок, 1909—1914	242(71)	42(2)	25(2)	14(1)	19,9	6,5	24,2	2,7
Белый	167(53)	24(2)	26(0)	6(1)	20,9	6,1	16,7	1,9
Брюсов, 1901—1905	207(41)	48(2)	45(5)	16(0)	18,5	6,8	20,7	3,6
Брюсов, 1921—1924	281(177)	72(33)	95(54)	23(12)	16,5	7,5	39,8	9,5
Антокольский	234(108)	20(1)	34(9)	25(2)	21,0	6,2	23,4	2,6
Твардовский	182(36)	49(0)	29(1)	9(0)	20,0	6,8	18,2	2,9
4-ст. хорей								
					II	III—IV	II	III—IV
Державин		40(5)	52(9)	35(7)	4,6	6,6	4,0	4,4
Пушкин		52(4)	55(3)	34(1)	4,5	6,5	5,2	4,5
Некрасов		14(2)	25(1)	11(0)	3,9	6,1	1,4	1,8
Брюсов		40(1)	73(1)	25(1)	4,9	7,0	4,0	4,9
Твардовский		28(2)	30(1)	25(1)	4,0	6,4	2,8	2,8

P. S. *Почему ритм 4-ст. ямба XVIII в. («рамочный», типа «На лаковом полу моем») вопреки вероятностной модели сменился ритмом XIX в. (альтернирующим, типа «Адмиралтейская игла»)? В этой статье мы предположили: под влиянием ритма* тяжелоударных слов *с его вероятностной моделью 90—95—94—86%. Эта гипотеза оказалась не лучшей. Лучшую предложила М. А. Красноперова: под влиянием ритма* длинных (пиррихиеобразующих) *слов с его вероятностной моделью 23—32—16—37%. Пиррихиеобразующие слова — это слова с двумя безударными слогами в начале и/или конце:* «человек», «*таинственный*», «великолепными»*; по естественному ритму языка они сосредоточиваются именно на II и IV стопе. Пока пиррихии казались первым силлаботонистам «неполноценной» стопой, такие слова избегались; когда пиррихии стали признаваться и цениться, такие слова стали определяющими для ритма стиха. В 4-ст. хорее, с самого начала обильном пиррихиями, развитие нового ритма шло быстрей, в 4-ст. ямбе несколько медленней. Рядом с этим процессом предположенное нами влияние ритма тяжелых ударений могло иметь разве что второстепенное значение. Гипотеза М. А. Красноперовой гораздо сложнее и подробнее изложенного; я пересказал только то, что ясно и убедительно для меня.*

РУССКИЙ ЯМБИЧЕСКИЙ ТРИМЕТР

Переводы были школой художественной формы едва ли не для всех литератур нового времени. К переводам поэзии, где неразрывная связь содержания и формы особенно ощутима, это относится прежде всего. В частности, для европейских литератур в качестве материала для перевода особенную роль всегда играла античная поэзия. Проверка способности национального стихосложения воспроизвести звучание античного стиха была для метрики новых литератур чем-то вроде экзамена на полноценность. Достаточно вспомнить, какие живые и бурные прения возбуждал в пушкинские времена вопрос о создании русского гексаметра — и это несмотря на то, что ни тогда ни после гексаметр в русской поэзии не имел сколько-нибудь самостоятельного значения, и круг его применения ограничивался переводами и стилизациями.

Это позволяет нам обратить внимание и на то, какую судьбу имел в русской поэзии второй после гексаметра распространеннейший стих античной литературы — ямбический триметр, размер трагедий и комедий. Такой вопрос представляет двоякий интерес: теоретический — как пример усвоения метрического размера тоническим стихосложением, и практический — так как современным переводчикам античных трагедий и комедий может быть небезразличен опыт их предшественников.

1. Проблема. Теоретическая сущность вопроса о русском триметре связана с проблемой ударной константы в русском тоническом стихе.

Исследования стиховедов XX в. (А. Белый, Б. Томашевский, С. Бобров, Г. Шенгели, М. Штокмар, С. Бонди, К. Тарановский) показали, что русский ямб (и хорей) имеет двухстепенной ритм: первичный и вторичный. Первичный ритм — это чередование сильных (четных) и слабых (нечетных) *слогов*: сильные слоги могут нести ударение, слабые, как правило, не могут. Вторичный ритм — это чередование сильных и слабых *стоп*: сильные стопы несут реальное ударение чаще, слабые — реже. Последняя стопа в стихе несет ударение всегда — является *ударной константой*; вторая стопа от конца стиха несет ударение реже всех, третья от конца — опять чаще, четвертая — опять реже и т. д., причем по мере удаления от конца стиха разница между этими «чаще» и «реже» постепенно слабеет; это чередование сильных и слабых стоп образует *ритмическую волну*, которая начинается от ударной константы и затухает к началу стиха. Если в стихе есть явная или скрытая цезура, то в нем может появиться вторая, более слабая ритмическая волна, начинающаяся перед цезурой («малая ударная константа») и распространяющаяся на первое полустишие. В конечном счете, ритм русского ямбического стиха определяется именно положением постоянно-

го последнего ударения, ударной константы, от которой начинается волнообразное чередование сильных и слабых стоп.

Своеобразное положение триметра в системе русских ямбических размеров объясняется именно тем, что место ударной константы в этом стихе было спорным.

Античный ямбический триметр (по крайней мере в своей более строгой форме — у греческих трагиков и у римлян после Катулла) был также стихом с двухстепенным ритмом. Он состоял из шести ямбических стоп, группирующихся попарно в три диподии; в каждой диподии первая стопа несла более сильное ритмическое ударение, чем вторая. (В настоящее время принято думать, что более сильное ударение в диподии несла не первая, а как раз вторая стопа; но в школьную практику XIX — начала XX в. эта теория не вошла и на истории русского триметра не отразилась.) Таким образом, первичный ритм античного триметра — это обычное чередование арсисов и тесисов, вторичный ритм — чередование простых (стопных) и усиленных (диподийных) ударений. Последнее стопное ударение падало на шестую, последнее диподийное ударение — на пятую стопу. Какое из них должно было определить место ударной константы в русском ямбическом триметре?

Первичный ритм русского ямбического триметра не вызывает сомнений: это стих из 12 слогов, в котором четные слоги могут нести ударение, а нечетные — не могут. Вторичный ритм этого стиха будет всецело определяться тем, на пятой или шестой стопе будет стоять ударная константа. Здесь возможны 4 случая:

1) константа стоит на V стопе (К 5);

2) константа стоит на VI стопе (К 6);

3) константа стоит и на V и на VI стопе (двухконстантный стих, К 5—6);

4) константа не стоит ни на V, ни на VI стопе (бесконстантный стих, без К).

В первом случае стих окажется 5-ст. ямбом с дактилическим окончанием (на последнем слоге которого возможно факультативное ударение — вольность, традиционная в русском белом стихе с дактилическими окончаниями: «Бахариана» Хераскова, «Бова» Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «кольцовский пятисложник»). Во втором случае стих окажется 6-ст. ямбом с мужским окончанием. В третьем и в четвертом случаях стих будет иметь формы, в русском стихосложении беспрецедентные.

Русские стихотворцы, пытаясь воспроизвести античный ямбический триметр, испробовали каждый из этих четырех возможных случаев. Из этого состязания четырех типов русского триметра победителем вышел первый тип — 5-ст. ямб с дактилическим окончанием. Как это произошло, покажет нижеследующий обзор.

2. Материал и метод. Античные трагедии и комедии воспроизводились на русском языке многократно и многообразно; нас, понятным образом, интересуют только те случаи, где перелагатель не пользовался традиционными формами русского драматического стиха (6-ст. «александрийским» ямбом, 5-ст. белым ямбом), а пытался создать новый стих, непосредственно воссоздающий стих оригинала. В истории таких попыток можно различить три периода.

Первый период — это вторая половина XIX в. Из этого времени нами разобрано 8 текстов:

1) А. Овчинников, перевод II части «Фауста» Гете (1851): в этой диковинной перелицовке Гете на манер казака Луганского мы находим первый образец русского триметра (монолог Эрихто в «Классической Вальпургиевой ночи»; сцены с Еленой автор передает обычным 5-ст. ямбом). Таким образом, В. Брюсов был неправ, считая начинателем русского триметра Холодковского.

2) и 3) А. Баженов, отрывки из «Ос» и «Лягушек» Аристофана, посмертно опубликованные в 1869 г.

4) и 5) Два первые перевода II части «Фауста», где сцены с Еленой переданы триметром: Н. Холодковского (1878) и А. Фета (1883).

6), 7) и 8) Из дилетантской продукции конца XIX в. взяты как образцы переводы М. Георгиевского («Ахарняне» Аристофана, 1885), Е. Шнейдера («Альцеста» Еврипида, 1890) и В. Краузе (Филоктет» Софокла, 1895).

Второй период — это начало XX в. Из этого времени нами разобрано 6 текстов:

1) и 2) Вяч. Иванов, «Тантал» (1905) и В. Брюсов, «Протесилай умерший» (1913) — две первые и единственные попытки применить триметр не в переводе, а в стилизации античной драмы.

3) А. Артюшков, «Ион» Еврипида — из его книги переводов (все — ямбическим триметром) «Котурн и маски» (1912).

4) Я. Голосовкер, перевод стихотворения о женщинах из Семонида Аморгского (1913).

5) С. Радлов, «Близнецы» Плавта (1916).

6) Вяч. Иванов, «Агамемнон» Эсхила (1915).

Третий период — это советское время. Разобрано 9 текстов:

1) и 2) А. Пиотровский: из его многочисленных переводов выбраны «Ахарняне» Аристофана (1923) как образец комедии и «Агамемнон» Эсхила (1937) как образец трагедии.

3) А. Артюшков: из его поздних переводов римской комедии выбраны «Братья» Теренция (1934).

4) С. Шервинский, «Антигона» Софокла (в сотрудничестве с В. Нилендером, 1935; впоследствии Шервинский заново перевел трагедии Софокла обычным 5-ст. ямбом).

5) Г. Церетели, «Третейский суд» Менандра (1936; первый вариант переводов Церетели из Менандра, 1908 г., был выполнен традиционным 6-ст. ямбом с переменными окончаниями, но без рифм).

6) Б. Пастернак, перевод «Фауста» (1952) — сцены с Еленой.

7) и 8) С. Апт: взяты «Ахарняне» (1954) и «Агамемнон» (1958) как образцы комедии и трагедии.

9) Ю. Шульц, «Трагоподагра» и «Быстроног» Лукиана (1962).

Как правило, для разбора брался начальный отрывок текста объемом в 500 триметров. Меньше этой нормы оказалось лишь в текстах Радлова (423 стиха), Шульца (406), Баженова («Осы» — 229, «Лягушки» — 100), Голосовкера (142) и Овчинникова (57).

При разборе учитывались два признака: 1) частота ударений на каждом сильном слоге и 2) частота словоразделов после каждого слога стиха. Образцом служил анализ 5-ст. ямба Пушкина в книге Б. Томашевского «О стихе» [Томашевский 1929, 138—253]. Для первого приближения такой суммарный анализ оказался достаточным, поэтому более детальные вычисления (статистика ритмических «форм» или «модуляций» и словоразделов в них) не производились. В вечном вопросе о тонировании и атонировании мы придерживались, в соответствии с традицией, принципа максимального тонирования сильных слогов; только для последней стопы триметра с константой 5 мы наряду с максимальным тонированием отмечали и минимальное (на таблице — в скобках).

В качестве сравнительного материала были привлечены, во-первых, цифры по немецкому тексту «Фауста» (400 стихов без трехсложных замен), и во-вторых, модели 4 типов (и одного подтипа) русского триметра, рассчитанные теоретически на основании ритмических норм русской прозы. Исходные данные о ритмическом составе русской прозы см. в нашей статье о ритмике русского 3- ударного дольника [Гаспаров 1974, 80—88], описание хода вычислений — выше, в статье «Вероятностная модель стиха».

Результаты подсчетов даны в нижеследующих таблицах. Последовательность материала в таблицах соответствует последовательности дальнейшего обзора. Все цифры — в процентах: в первой таблице с точностью до 0,1%, во второй — до 1%.

Ударения в русском триметре

	Ударения на слогах:					
	2	4	6	8	10	12
1. Теоретически при К 6......	*83,0*	*55,3*	*59,5*	*67,6*	*40,9*	*100*
2. Теоретически при К 6 с цезурой.......	*80,7*	*57,3*	*59,4*	*89,4*	*32,2*	*100*
3. Баженов, «Осы» (1869)..................	85,5	73,0	84,5	92.3	42,3	98,0
4. Баженов, «Лягушки» (1869)..........	77,0	95,0	73,0	92,0	67,0	96,0
5. Георгиевский (1885)........	87,7	82,0	76,5	76,8	66,6	95,5
6. Шнейдер (1890)..............	84,2	72,8	74,2	78,2	54,6	99,2
7. Краузе (1895)................	87,6	79,5	75,0	77,4	57,7	93,0
8. Голосовкер (1913)...........	88,5	68,2	70,5	95,0	41,5	100
9. Теоретически при К 5—6................	*85,0*	*52,2*	*70,0*	*40,4*	*100*	*100*
10. Овчинников (1851)........	93,0	86,0	75,5	61,5	72,0	100
11. Шульц (1962)..............	85,3	81,0	99,9	37,2	98,7	98,5
12. Теоретически без К	*83,5*	*54,2*	*62,9*	*58,0*	*68,0*	*54,4*
13. Goethe, «Faust»................	86,5	81,0	88,5	74,8	89,5	73,0
14. Фет (1883)....................	80,2	75,6	79,6	72,0	77,8	80,8 (71,6)
15. Вяч. Иванов, «Тантал» (1905)............	84,8	88,0	71,6	69,0	88,8	76,0 (72,8)
16. Теоретически при К 5.....................	*84,5*	*52,6*	*68,2*	*43,7*	*100*	*31,5*
17. Холодковский (1878).....	91,6	74,0	95,8	56,4	100	40,8 (31,6)
18. Артюшков, «Ион» (1912)................	100	58,6	100	47,0	100	58,0 (48,0)
19. Брюсов (1913)...............	87,0	80,8	84,6	57,4	97,4	55,2 (47,2)
20. Радлов (1916)...............	76,0	81,7	75,5	61,5	100	50,5 (42,2)
21. Вяч. Иванов, «Агамемнон» (1915)......	95,6	73,4	93,2	47,0	100	66,8 (62,0)
22. Артюшков, «Братья» (1934)............	89,0	66,6	93,0	54,0	98,2	50,8 (43,8)
23. Церетели (1936)............	80,2	79,6	85,6	73,2	99,4	26,4 (20,8)
24. Шервинский (1935).......	76,0	79,2	77,8	59,2	100	44,4 (36,2)
25. Пиотровский, «Ахарняне» (1923)........	83,0	75,8	81,2	57,6	99,8	34,6 (30,2)
26. Пиотровский, «Агамемнон» (1937)......	81,2	82,4	78,4	60,2	99,8	47,2 (44,2)
27. Апт, «Ахарняне» (1954).........	80,2	75,6	77,2	64,4	99,8	16,4 (9,6)
28. Апт, «Агамемнон» (1958).......	83,6	78,2	85,2	59,8	99,8	27,4 (26,4)
29. Пастернак (1952)..........	84,2	71,0	80,4	66,2	100	2,4 (0)

Словоразделы в русском триметре

	Словоразделы после слогов:									
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1. Теоретически при К 6	*29*	*35*	*33*	*67*	*34*	*30*	*28*	*40*	*48*	*16*
2. Теоретически при К 6 с цезурой ..	*26*	*35*	*26*	*7*	*100*	*0*	*19*	*41*	*43*	*12*
3. Баженов, «Осы» (1869)............	35	42	36	26	99	2	28	48	42	16
4. Баженов, «Лягушки» (1869)	30	46	85	7	44	28	85	10	38	26
5. Георгиевский (1885)...	40	41	41	41	38	40	38	38	50	28
6. Шнейдер (1890).........	35	39	41	35	42	35	28	37	48	22
7. Краузе (1895)	44	38	36	42	37	37	37	37	43	22
8. Голосовкер (1913)	27	50	35	14	100	0	21	48	42	25
9. Теоретически при К 5—6	*26*	*37*	*32*	*26*	*25*	*37*	*44*	*18*	*71*	*30*
10. Овчинников (1851)...	39	51	37	35	37	40	35	33	51	28
11. Шульц (1962)	43	37	49	38	0	97	21	16	65	34
12. Теоретически без К..	*22*	*35*	*26*	*30*	*31*	*30*	*32*	*34*	*25*	*8*
13. Goethe, «Faust»	25	54	35	57	16	65	34	47	23	47
14. Фет (1883)...............	35	34	45	40	32	39	42	32	38	27
15. Вяч. Иванов, «Тантал» (1905)	41	37	36	57	19	44	47	32	37	29
16. Теоретически при К 5	*26*	*37*	*30*	*28*	*28*	*33*	*40*	*25*	*24*	*10*
17. Холодковский (1878)	35	37	66	28	27	53	46	27	20	20
18. Артюшков, «Ион» (1912)...........	32	51	53	22	20	64	48	15	35	24
19. Брюсов (1913)..........	46	29	45	45	9	68	37	27	37	18
20. Радлов (1916)	37	28	43	46	16	53	47	23	23	27
21. Вяч. Иванов, «Агамемнон» (1915)	45	39	35	50	10	70	35	25	36	30
22. Артюшков, «Братья» (1934)	30	45	45	34	27	53	45	23	32	19
23. Церетели (1936).......	36	38	48	27	68	24	46	32	14	12
24. Шервинский (1935) ..	40	32	32	52	9	62	41	25	27	17
25. Пиотровский, «Ахарняне» (1923)...	40	33	46	39	20	54	40	26	18	17
26. Пиотровский, «Агамемнон» (1937)	35	38	38	51	15	49	38	37	26	21
27. Апт, «Ахарняне» (1954) ...	39	33	49	38	31	38	48	28	7	10
28. Апт, «Агамемнон» (1958) ..	38	35	48	40	28	44	42	30	18	9
29. Пастернак (1952)	35	34	50	31	34	41	40	36	1	2

3. Стих с константой на VI стопе (в таблицах — строки 1—8).

Так как античный триметр при всех своих диподических особенностях все же является прежде всего последовательностью шести ямбических стоп, то первым русским размером, который напрашивается для перевода, оказывается 6-ст. ямб — стих с константой на шестой стопе.

Действительно, первые русские переводчики — Овчинников (чей стих, в силу одной особенности, будет рассматриваться позднее) и Баженов — обратились именно к 6-ст. ямбу. Но тут им пришлось столкнуться с неожиданной трудностью. В чем она состояла, покажет сравнение двух переводов Баженова — более ранних (по-видимому) «Ос» и более поздних «Лягушек».

Вот отрывок из «Ос»:

Я вам хочу открыть хозяина болезнь —
Его измучила страсть к тяжбам и к судам.
До смерти любит он судить — готов реветь,
Коль в суд не попадет на первую скамью.
Не знает по ночам ни крошечки он сна,
А чуть сомкнет глаза — несется мыслью он
В судилище сейчас, все к водяным часам...
...Увидит где-нибудь на двери надпись он —
«О Пирилампа сын, прекрасный Демос мой!» —
Напишет: «Черепки прекрасные мои!»...

Вот начало «Лягушек»:

— Постой-ка, я вот здесь сейчас кой-что скажу,
Над чем давно привыкли все так хохотать.
— Болтай, знай, все, лишь не тверди: как тяжело!
Подобных фраз и слышать я уж не могу.
— Что ж? чем смешить? — Не говори: я надорвусь.
— Как, не сказать смешных всех штук? — И говори
И делай все, лишь одного... — Еще чего?
— Вьюк не бросай, чтоб за нуждой при всех сходить.
— И не сказать, что если вьюк не снимут с плеч
Моих долой, пожалуй, я не удержусь...
— Ах, замолчи! Прошу тебя! Меня тошнит!

Даже на слух чувствуется, что звучат эти два отрывка по-разному. Причина здесь следующая. В русской поэзии XVIII—XIX вв. употреблялся 6-ст. ямб лишь с цезурой после 6 слога («александрийский стих»). К этому стиху и обратился Баженов в своем первом переводе: стих «Ос» по ритмике повторяет типичный для середины XIX в. цезурованный 6-ст. ямб умеренно-симметричного типа (по терминологии Тарановского), достаточно близкий к теоретической модели (в таблице — строка 2). Опыт оказался неудачным: «александрийская» цезура лома-

ла стих пополам, тождество полустиший усиливалось постоянством мужских окончаний, всякое подобие диподической структуры исчезало.

Поэтому во втором своем переводе Баженов сосредоточил внимание на передаче диподической трехчленности. Он отказывается от «александрийской» цезуры и вместо этого резко усиливает словоразделы после 4 и 8 слога, четко членя стих на три диподии. Однако константу на шестой стопе он сохраняет, поэтому сильное место в диподиях у него перемещается с первой стопы на вторую.

В результате получается парадоксальная ритмическая волна с повышениями на четных стопах и понижениями на нечетных: это как бы ритм теоретических моделей, вывернутый наизнанку. Непривычный и поэту и читателю, этот стих звучит отрывисто и неуклюже, но ритмическая четкость в нем есть, и думается, что под рукой хорошего мастера разработка баженовского эксперимента дала бы интересные результаты.

Однако разработки этот эксперимент не получил. Переводчики конца XIX в., пользовавшиеся стихом с константой 6, — Георгиевский, Шнейдер, Краузе — были лишены всякого ритмического слуха и не чувствовали потребности ни в каком вторичном ритме. Цезуру и двухчленный ритм они отвергли, но ничем не заменили; кривая их ритмической волны сглаживается почти в прямую линию, словно они стараются равномерно обеспечить ударениями все стопы, и слабые и сильные. Эта бесформенность стиха обычно сопровождается безвкусицей стиля и бессвязностью синтаксиса: ср. у Краузе:

Возьми и береги мой лук: ведь погружусь
Я в сон ко времени, как болям миновать.
Нельзя унять их раньше. Но мне нужно дать
Заснуть спокойно. Если ж той порой сюда
Прибудут те, я именем богов прошу
Лук не отдать ни пред насильем, ни добром,
Равно и хитрости, чтобы себя со мной —
К твоей заслуге кто прибег — не погубить.

Попытку найти выход из этой ритмической бесформенности предпринял в 1913 г. Я. Голосовкер, но его выход оказался лишь попыткой возврата к цезурованному «александрийскому» ямбу «Ос», без всякого подобия диподийности:

Внимай, дитя, над всем — один властитель: Зевс.
Как хочет, так вершит гремящий в небесах.
Не смертным разум дан. Наш быстролетен день,
Как день цветка, и мы в неведенье живем...

На этом круг поисков замкнулся, и для передачи триметра стих с константой на шестой стопе более не привлекался.

4. Стих с двумя константами (в таблицах — строки 9—11).

Единственный бесспорный образец такого стиха дает Шульц. По существу, это тоже попытка сохранить константу на шестой стопе, но избежать при этом «александрийской» двухчленности. Цезуры после шестого слога Шульц решительно избегает: для него это тем более необходимо, что третья стопа у него несет ударение почти всегда (так что, по сути, его стих имеет даже не две, а три константы) и, следовательно, серединная цезура сразу разломила бы его на два 3-ст. ямба с мужскими окончаниями. Это повышение ударности на третьей стопе и ослабление словораздела после шестого слога не задано моделью (в таблице — строка 9) и представляет собой результат стремления переводчика к повышенной четкости вторичного ритма. Пример:

Сколь ненавистно имя всем богам твое,
Подагра, дочь Коцита, сколько слез в тебе!
В глубинах черных Ада родила тебя
Эринния Мегера и вскормила там
Своею грудью; после молоко, как яд,
Жестокому младенцу Аллекто дала.
О самый гнусный демон, кто дерзнул тебя
Пустить на свет? Погибель ты приносишь нам.

Другой текст, в котором можно усмотреть попытку (хотя и не удавшуюся) создать стих с двумя константами, — это текст Овчинникова, в котором ударность пятой стопы необычно высока, а четвертой стопы необычно низка для 6-ст. ямба, чем решительно меняется весь рисунок ритмической волны. Эта повышенная ударность предконстантной стопы и кажется попыткой создать вторую константу. Скудость материала (57 стихов) не позволяет судить, был ли этот сдвиг ударного минимума с пятой на четвертую стопу намеренным или случайным; но во всяком случае, 6-ст. ямб монолога Эрихто вовсе не похож на обычный рифмованный 6-ст. ямб Овчинникова, в котором у него всегда соблюдается и «александрийская» цезура, и даже постоянное ударение перед ней (неожиданное воскрешение 6-стопника Тредиаковского). Вот начало этого монолога:

На страшный праздник этой ночи я опять,
Ерихта мрачная, пришла — не столь гадка,
Как стихотворцы злобные чрезчур меня
Чернят, пятнают: никогда хвалить, хулить
Они не перестанут. Предо мной в глуби
Долины восстает наметов серый вал…

5. Соперничество стиха с константой на V стопе и стиха без константы (в таблицах — строки 12—21).

История этого соперничества распадается на два этапа. На первом этапе антагонистами выступают Фет и Холодковский, на втором — Вяч. Иванов и Артюшков. Так как Фет и Холодковский разрабатывали свой стих на одном и том же материале — на переводе «Фауста», то сравнение их решений особенно показательно.

Вот образец немецкого оригинала (в строках 3, 6 и 8 отмечены курсивом трехсложные замены ямбических стоп, о которых речь еще будет):

Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn:
Daß Scham und Schönbeit nie zusammen, Hand in Hand,
Den Weg verfolgen ü*ber der E*rde grünen Pfad.
Tief eingewurzelt wohnt in beiden alter Haß,
Daß wo sie immer irgend auch des Weges sich
Begegnen, je*de der Geg*nerin den Rücken kehrt...
...Wer Gegenwarts der Frau die Dienerinnen schilt,
*Der Gebie*trin Hausrecht tastet er vermessen an:
Denn ihr gebührt allein, das Lebenswürdige
Zu rühmen, wie zu strafen, was verwerflich ist...

Вот образец перевода Холодковского:

Старо, но вечно верно слово мудрое,
Что стыд с красой по-дружески, рука с рукой,
Вовек не шли по полю жизни светлому.
Глубоко в них таится злая ненависть:
Когда они сойдутся на пути своем —
Спиной тотчас друг к другу обращаются,
И каждый вновь идет своей дорогою:
С печалью стыд, краса с надменной гордостью...

Вот те же строки в переводе Фета:

Высок и непреложен смысл старинных слов,
Что красота и стыд нейдут рука с рукой
Зеленою тропою по лицу земли.
Глубоко скрыта в них взаимная вражда,
Так что при встрече каждый из противников
Спиной к другому тотчас обращается.
Затем поспешно каждый продолжает путь,
Стыд в горе, красота же с дерзостным челом.

У Гете перед нами стих без константы: в нем ударения могут пропускаться как на пятой, так и на шестой стопе. В нем заметна слабая, но отчетливая ритмическая волна, началом которой служит пятая сто-

па. В подробное рассмотрение гетевских кривых мы не входим, так как это увело бы нас слишком далеко в анализ языковых основ немецкого ямба. Заметим все же, что наша кривая непохожа на кривую, выведенную Б. Томашевским для 5-ст. ямба «Марии Стюарт», где волнообразности вовсе нет.

У Холодковского перед нами стих с константой на пятой стопе, т. е. 5-ст. ямб с дактилическим окончанием (на котором возможно факультативное ударение). По-видимому, Холодковский и воспринимал этот размер как разновидность 5-ст., а не 6-ст. ямба. Поэтому он разрабатывает его в полном соответствии с ритмической традицией ходового 5-ст. ямба русских драматических переводов XIX в., не осложненной никакими влияниями немецкого оригинала или античных прототипов. Отсюда у него повышенная ударность третьей стопы и повышенная частота словоразделов после четвертого слога — наследие цезурованного ямба (по Тарановскому, для 5-ст. ямба середины XIX в. характерны 85—90% ударений на третьей стопе и 60—90% словоразделов после четвертого слога). Это дает отчетливую ритмическую волну с размахом раза в два с половиной шире, чем в подлиннике. Срединный словораздел (после шестого слога) не избегается, и это, как будет показано, также сближает стих Холодковского с 5-ст. ямбом.

Наконец, Фет дает первый образец русского стиха без константы, в котором смешиваются строки 6-ст. ямба с мужским окончанием и 5-ст. ямба с женским окончанием. По-видимому, Фет сознательно соперничал с Холодковским, стараясь точнее воспроизвести ритмику подлинника. При этом он впадает в противоположную крайность: если у Холодковского ритмическая волна подлинника усиливается, то у Фета она ослабляется: ее размах раза в полтора уже, чем в подлиннике. Можно думать, что Фет, знаток и переводчик античных поэтов, старался воссоздать не только гетевский оригинал, но и его прототип — метрический стих, в принципе не знающий пропуска ритмических ударений. Поэтому-то у него ударность всех стоп выше, чем в модели, разница между сильными и слабыми стопами стерта, и четные словоразделы преобладают над нечетными, стремясь подчеркивать членение стиха на стопы (в противоположность немецкому подлиннику).

В экспериментах начала XX в. продолжателем Фета выступает Вяч. Иванов, продолжателем Холодковского — А. Артюшков. Вот начало «Тантала» Вяч. Иванова:

Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань озарить
Избыток мой и вознесенный мой престол,
Мой одинокий, и сады моих долин!
Встань, око полноты моей, и светочем
Уснувший блеск моих сокровищ разбуди
И слав моих стань зеркалом в поднебесьи,

Мой образ-Солнце! Вечный ли Титан тебя,
Трудясь, возводит тяжкой тучей предо мной,
Иль Феникс-птица мне поет свой вещий гимн,
Паря под сводом раскаленным меж двух зорь —
С тобой, мой брат, я одинок божественно!

Сходство триметра «Тантала» с триметром Фета, по-видимому, объясняется не столько прямым влиянием, сколько общей установкой на воспроизведение античной метрики. Здесь Иванов идет даже дальше Фета: у него резко усиливается словораздел после пятого слога (на месте античной цезуры), а сверхсхемные ударения скапливаются на первом, пятом и девятом слогах (на местах античных спондеев; ср. положение слов «встань» и «стань» в цитированных строках). Однако ритмической трехчленности в триметре Иванова не возникает: напротив, вторая стопа звучит даже немного сильнее первой, вопреки и античному ритму, и русской модели. Причина тому — взаимодействие ритмов 5-ст. и 6-ст. ямба в его бесконстантном стихе. Раздельные подсчеты для ритма строк Фета и Иванова с последним ударением на V и на VI стопе сделали К. Тарановский и А. Хетцер [Гаспаров 1966, 410; Hetzer 1972,48—53]; Тарановский приводит для сравнения также подсчеты по Холодковскому — для ритма строк с неотягченным и с отягченным дактилическим окончанием. Вот они:

	Ударения на стопах (%)						*Число*
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*	*стихов*
Фет (*по Тарановскому*)							
5-ст. ямб	86,3	73,7	84,6	61,1	100	0	95
6-ст. ямб	81,5	76,4	75,9	76,9	72,0	100	432
в среднем........	82,4	75,9	77,4	74,0	77,0	82,0	527
Вяч. Иванов (*по Тарановскому*)							
5-ст. ямб	87,2	82,7	73,7	62,6	100	0	179
6-ст. ямб	87,1	90,0	69,4	77,9	88,6	100	710
в среднем........	87,2	88,5	70,3	74,8	90,9	79,9	889
Вяч. Иванов (*по Хетцеру*)							
5-ст. ямб	87,9	82,7	74,6	67,1	100	0	173
6-ст. ямб	85,4	89,9	72,7	77,7	88,1	100	713
в среднем........	86,0	88,6	73,1	75,7	90,5	80,5	886
Холодковский (*по Тарановскому*)							
5-ст. ямб	93,1	78,1	93,9	63,1	100	0	347
6-ст. ямб	88,6	70,3	98,2	49,8	100	100	219
в среднем........	91,3	75,1	95,6	58,0	100	38,7	566

Мы видим: 1) у Холодковского определяющим для общего ритма является «5-ст.» ямб, ритмические кривые «6-ст.» строк совершенно уподобляются ему, ритмоопределяющей константой всюду является V стопа — в точности как, например, и для Шульца. 2) У Фета определяющим для общего ритма является «6-ст.» ямб, но утратив привычную цезуру, он утрачивает и всякий вторичный ритм — профиль его ударности вытягивается почти в ровную линию; «5-ст.» же ямб нимало не подпадает под эту инерцию и сохраняет профиль, характерный для обычного 5-ст. ямба второй половины XIX в., но по малочисленности строк почти не влияет на суммарный ритм. 3) У Вяч. Иванова определяющим для общего ритма является тоже «6-ст.» ямб, но он не так бесформен, как у Фета: уничтожая цезуру в шестистопнике, Иванов явно ориентировался в первом полустишии на ритм «асимметричного» трехчленного шестистопника поздней пушкинской эпохи с его сильной II и слабой III стопой («И *пробуждается* поэзия во мне...»); под инерцию этого полустишного ритма подпадает и «5-ст.» ямб, хоть в нем такие ходы гораздо менее привычны («*Или газетою* Литературной...»). В. Пяст осуждал у Иванова стих «За дар улыбчивый благодаренье вам...»; но именно этот стих четче всего выражает характерный суммарный ритм бесконстантного стиха Вяч. Иванова

Стих Артюшкова звучит совершенно по-иному:

День радостный, в который я нашел тебя,
Отпразднуем обедом, принесем богам
И жертвы. И пока я угощу тебя,
Как гостя, не как сына, и в Афины ты
Войдешь сейчас, как странник, посторонний мне.
Не следует, конечно, огорчать жену
Бездетную завидным нашим счастием.
Со временем надеюсь убедить ее
Признать тебя законным мне наследником.

Здесь тенденции Холодковского доведены до предела, трехчленная периодичность ритма достигает полной отчетливости: сильные стопы дают 100% ударности (так что фактически перед нами стих с тремя константами — на первой, третьей и пятой стопах), слабые — минимальный процент; словоразделы подчеркивают эту трехчленность, резко учащаясь после четвертого и восьмого слогов, на границах ритмических периодов. В послесловии к «Котурну и маскам» (с. 377—379) Артюшков решительно утверждает, что именно такой стих передает диподическое строение триметра («в нем может быть шесть ударений, но логических ударений должно быть три, на определенных местах... и часто фактически стопы его из ямбических превращаются в четырехсложные с ударением на втором слоге»), и даже требует, чтобы реальные ударения на слабых стопах стушевывались в чтении.

Авторитет знаменитого Фета и скромного Холодковского, блестящего поэта Вяч. Иванова и старательного переводчика А. Артюшкова, конечно, был несоизмерим. Но несмотря на это, в борьбе двух типов русского триметра победителем остался не стих Фета и Иванова, а стих Холодковского и Артюшкова. Дело в том, что у стиха с константой было важнейшее преимущество: сверх первичного ритма он имел и вторичный и потому был легче — волнообразная смена сильных и слабых стоп придавала стиху единство и облегчала его восприятие. Наглядный показатель этого — тот факт, что в стихе с константой Холодковского на пятьсот стихов нет ни одного неправильного, у Артюшкова — тоже ни одного, между тем как опытнейшие поэты В. Иванов и Фет допустили на пятьсот стихов по семь неправильных (5-ст. и 7-ст.), и даже в немецком триметре Гете два стиха из пятисот неправильны (8816 и 10039).

Удача артюшковского опыта была признана скоро. В 1913 г. появляется «Протесилай» Брюсова, в 1916 г. — «Близнецы» Плавта в переводе Радлова; оба автора решительно принимают константу на пятой стопе и лишь в первом полустишии предпочитают более свободный ритм, не скованный трехконстантностью Артюшкова. «Протесилай» писался еще в 1911 г.; неясно, знал ли уже Брюсов об опытах Артюшкова, изданных лишь в 1912 г., но если и нет, то он самостоятельно пришел к тому же типу стиха. Но еще более выразительным признанием победы «артюшковского» стиха оказался перевод «Орестеи», выполненный Вяч. Ивановым в 1915—1917 гг.: здесь поэт полностью отказывается от стиха «Тантала» и пользуется стихом, разительно схожим со стихом «Котурна и масок» — с константой на пятой стопе и резкой разницей между сильными и слабыми стопами: по размаху ритмической волны стих «Агамемнона» уступает только Артюшкову. Признанный классик русского триметра, отрекающийся от созданного им стиха без константы, чтобы принять разработанный безвестным переводчиком стих с константой, — лучшего свидетельства о победе «артюшковского» стиха нельзя найти.

Практическая победа стиха с константой на пятой стопе была теоретически закреплена учебниками стиховедения. В. Брюсов в «Основах стиховедения» (1918—1923) заявляет, что русский «ямбический триметр почти безысключительно ипостасует последнюю стопу диподией с дактилическим окончанием» [Брюсов 1924, 70]. Б. Томашевский в 1919 г. говорит об этом еще прямее, иронически упоминая «практикующийся ныне 5-ст. ямб с одними дактилическими окончаниями, носящий громкое название ямбического триметра» [Томашевский 1929, 158]. Г. Шенгели [Шенгели 1960, 131] по традиции рассматривает триметр в разделе о 6-ст. ямбе, но и он отмечает: «шестая стопа его часто замещается пиррихием, т. е. строка фактически превращается в 5-ст. ямб с дактилическим окончанием». Единственным «голосом против» такой трактовки было выступление В. Пяста, который настаивал на разнице «между

дактилическим окончанием и окончанием, ослабленным на античный образец», и ссылался на строки «Тантала» с пропуском пятого ударения [Пяст 1931, 199 и 214—215]. По-видимому, эти взгляды Пяста представляют собой запоздалый отголосок лекций Вяч. Иванова о стихе, читанных в начале века в кружке поэтов, участником которого был Пяст.

6. Дальнейшее развитие стиха с константой на V стопе (в таблицах строки 22—29).

На этом кончается экспериментальный период истории русского триметра. Единственным употребительным его типом остается стих с константой на пятой стопе. Переводчики используют его без труда, их индивидуальные различия стираются. Однако сравнивая переводы различных лет, можно уловить направление дальнейшего развития этого стиха. В нем можно выделить три признака.

Во-первых, это — окончание стиха. Здесь с течением времени все более и более ослабляется ударность последнего, 12-го слога. У Вяч. Иванова, Брюсова и Артюшкова («Ион») она никогда не падает ниже 50%, у писателей нового периода никогда не поднимается выше 50%; даже у Артюшкова в поздних «Братьях» она ниже, чем в раннем «Ионе». При этом в переводах трагедий ударность 12-го слога неизменно выше, чем в переводах комедий. Переводы 1930-х годов (Пиотровский, Шервинский, Церетели) дают в среднем 45,8% для трагедии и 30,5% — для комедии; переводы 1950-х годов (Апт) 27,4% — для трагедии и 16,4% — для комедии. Наконец, в переводе «Фауста» Пастернака ударность последнего слога падает до нуля — на 500 стихов приходится только 12 ударений на последнем слоге, но и те без малейшей натяжки атонируются. Так триметр все более становится 5-стопником с «чистым» дактилическим окончанием: последняя тень 6-стопности исчезает.

Во-вторых, это — количество и распределение ударений по стопам. С падением ударности на дактилическом окончании падает общее число ударений в 12-сложном стихе: в триметре начала века (Иванов, Брюсов, Артюшков) на один ударный слог приходится 1,56 безударных, в триметре 1930-х годов (Пиотровский, Шервинский, Церетели) — 1,71, в триметре 1950-х годов (Апт, Пастернак) — 1,88 безударных. Однако по сравнению с падением ударности окончания это общее понижение ударности идет более медленным темпом. Это значит, что сокращение числа ударений на окончании компенсируется некоторым повышением числа ударений внутри стиха. Заметнее всего такое повышение ударности на второй стопе: у большинства авторов она сравнивается по ударности с первой и третьей стопой, так что ритмическая волна в начале стиха сглаживается; здесь переводчики нового периода идут не за Артюшковым, а за Брюсовым и Радловым.

В-третьих, это — срединный словораздел. Недостаточная изученность сложного вопроса о словоразделах в русском стихе не позволяет нам подвергнуть анализу всю сложную кривую словоразделов, но особая роль срединного словораздела в триметре достаточно ясна. В начальном периоде, пока ударность на двенадцатом слоге высока, словораздел после шестого слога явно избегается (Брюсов, Иванов, Шервинский, отчасти Пиотровский), так как в сочетании с конечным ударением он дал бы недопустимую в триметре инерцию цезурованного «александрийского» стиха. (Ср. почти полное отсутствие срединного словораздела в двухконстантном стихе Шульца.) За счет ослабления словораздела на шестом слоге усиливаются смежные словоразделы на пятом и седьмом слогах. Это естественное следствие ритмического строя языка — теоретический расчет показывает, что при нуле словоразделов на шестом слоге на пятом слоге оказалось бы 37% словоразделов, а на седьмом слоге — 47%; поэтому говорить о сознательном стремлении переводчиков воспроизвести женскую цезуру античного триметра (как правило, после пятого слога) можно, пожалуй, лишь для «Тантала» Иванова и «Агамемнона» Пиотровского. Затем, с течением времени, по мере падения ударности на окончании, опасность возникновения инерции «александрийского стиха» исчезает и словораздел на шестом слоге избегается все менее, под конец даже превосходя уровень модели (у Апта и Пастернака). Особняком стоит лишь стих Церетели с его неожиданным максимумом словоразделов именно на шестом слоге. Но эта особенность имеет простое объяснение: первоначально (1908 г.) его перевод Менандра был сделан 6-ст. цезурованным ямбом с мужскими и женскими окончаниями и лишь потом (для изд. 1937 г.) переделан в триметр; переделка изменила ритм ударений, но почти не коснулась ритма словоразделов, и максимум после шестого слога остался следом цезуры 6-ст. ямба.

Таковы признаки, позволяющие решительно утверждать (вслед за Томашевским), что русский триметр все более и более определяется как 5-ст. ямб с дактилическим окончанием.

7. Трехсложные стопы в триметре. Как известно, в античном триметре двухсложные ямбические стопы могли заменяться не только двухсложными же стопами (спондеями), но и трехсложными (трибрахий, дактиль, анапест) и даже четырехсложной (прокелевсматик). Возможны ли такие замены в тоническом триметре? Безусловно, возможны: правда, изохронность замен в стихе, вообще не знающем изохронности стоп, сохранена быть не может, но расположение ритмических ударений по слогам стиха может быть передано в точности. Следовательно, различие между дактилем, анапестом и т. д. в трехсложной замене утратится, но отличие самой трехсложной стопы от обычных двухсложных останется. Получится тот редкий размер, который Ломоносов называл ямбо-анапестическим (приводя искусственный пример: «*На восходе*

солнце как зардится, *Вылета*ет вспыль*чиво хищ*ный Вcovered Всток...»), а современное стиховедение определяет как дольник на двухсложной основе.

В немецком тоническом триметре трехсложные замены употребительны издавна; мы видели их примеры в «Фаусте». В русском триметре, за исключением одной строки в «Тантале» («Коль смертен ты — бог смертен, о человекобог!») и нескольких строк с собственными именами в переводах Шервинского, переводчики лишь дважды обращались к использованию трехсложных замен: Б. Ярхо — в переводе поэмы Петрония о взятии Трои («Сатирикон», гл. 89), и пишущий эти строки — в переводе басен Федра. В пространном обосновании перевода, предпосланном изданию «Сатирикона» (М., 1924, с. 36—37), Б. Ярхо писал, что кажущаяся неуклюжесть этого размера объясняется лишь его новизной и необычностью, в принципе же он не труднее для восприятия, чем традиционный в русском гексаметре дактиль с хореическими заменами. С этим можно согласиться. Вот начало перевода Ярхо:

Уже фригийцы жатву вид*ят деся*тую
В осаде, в жутком страхе; и колеблется
Доверье эллинов к Калханту вещему.
Но вот влекут по слову бо*га Делий*ского
Деревья с Иды. Вот *под секи*рой падают
Стволы, из коих стро*ят коня* зловещего.
Разверзлись недра, вскрыт *потайной* ковчег коня,
Чтоб в нем укрыть отряд мужей разгневанных...

Скудость материала не позволяет углубляться в анализ трехсложных замен в русском триметре. Отметим лишь один любопытный момент: соотношение словоразделов в трехсложных стопах. Здесь возможны семь случаев:

Авторы	Схема словоразделов							Всего
	|∪∪—	∪|∪—	∪∪|—	|∪∪∪	∪|∪∪	∪∪|∪	∪∪—|∪∪∪	
Ярхо (на 65 ст.)	24	11	4	1	—	—	—	40
Пер. Федра (на 500 ст.)	37	29	9	1	3	2	11	92
Гете (на 500 ст.)	29	27	56	—	6	3	3	115

Известно, что, по ритмическим данным русского языка, в двухсложных междуударных интервалах женский словораздел всегда преобладает над мужским и дактилическим (отношение *М* : *Ж* : *Д* по теоретическому расчету — 25 : 60 : 15, по прозе Чехова [подсчеты С. П. Боброва] — 28 : 57: 15, по 3-ст. анапесту Блока — 32 : 50 : 18). Между тем, в двухсложных интервалах, получающихся при трехсложных заменах в триметре, женский словораздел решительно избегается, уступая первенство мужскому (в русском стихе) или дактилическому

(в немецком стихе). По-видимому, это объясняется тем, что для правильного восприятия трехсложной стопы среди двухсложных (по крайней мере на первых порах) желательны словоразделы, подчеркивающие границы стоп (т. е. в ямбе — мужские), и нежелательны словоразделы, рассекающие стопу (т. е. женские). Преобладание дактилических словоразделов у Гете объясняется, видимо, просто тем, что в немецком языке слов с безударным двухсложным окончанием больше, чем слов с безударным двухсложным зачином.

8. Заключение. В общих чертах история становления русского ямбического триметра представляется теперь следующим образом.

Задача, стоящая перед русским стихосложением, определялась так: нужно было создать 12-сложный ямбический стих, нерифмованный, по возможности — с трехчленным ритмом. Подойти к решению этой задачи можно было от одного из двух размеров, уже освоенных русским стихом, — от 6-ст. или 5-ст. ямба. И тут, вопреки первому впечатлению, менее удобным «стихом-основой» оказался 6-ст. ямб и более удобным — 5-ст. ямб.

6-стопный ямб употреблялся в русской поэзии в очень твердой традиционной форме: с цезурой, с переменными мужскими и женскими окончаниями и с рифмой. Чтобы он отвечал основному условию задачи, нужно было прежде всего отнять у него чередование окончаний и рифму. Это сделали Баженов в «Осах» и Голосовкер. Результат оказался неудовлетворительным: цезура слишком напоминала о первоначальном, традиционном облике стиха, и получившийся размер казался не новым, а испорченным старым (особенно в драме, где слух особенно ожидал традиционных парных рифм «александрийского стиха»). Кроме того, дополнительное условие оставалось невыполненным: двухчленный ритм цезурованного стиха не передавал трехчленного ритма образца.

Потребовался следующий шаг в сторону от традиционного «стиха-основы». Этот шаг сделали Георгиевский, Шнейдер, Краузе, отказавшись от цезуры 6-ст. ямба; еще дальше шагнули Фет и Вяч. Иванов, отказавшись и от константы 6-ст. ямба. Получившийся стих звучал своеобразнее и воспринимался уже как новая форма, а не как испорченная старая. Недостаток его был в том, что он был лишен вторичного ритма и должен был улавливаться слухом не в два или три приема, а разом; это было трудно и порождало ошибки в счете стоп. В то же время трехчленность по-прежнему не была достигнута.

Стало ясно, что вторичный ритм традиционного «александрийского» 6-стопника недостаточно устранить, а необходимо заменить новым. В этом направлении был сделан единственный опыт — в «Лягушках» Баженова. Опыт оказался удачным: вторичный ритм появился и трех-

членность была достигнута. Но развития этот опыт не получил — может быть потому, что расположение сильных мест на второй, четвертой и шестой стопах ближе всего напоминало 6-ст. хорей «камаринского» типа, в стиховом сознании прошлого века с античной тематикой никак не вязавшийся. И на этом эксперименты, исходившие из 6-ст. ямба, иссякли.

Между тем 5-ст. ямб с середины XIX в. представлял очень выгодное поле для стихотворных опытов. Во-первых, он особенно часто употреблялся именно в драме, именно без рифм и именно в виде однообразных окончаний (женских, лишь время от времени перебиваемых мужскими). Во-вторых, он был свободен от цезуры и поэтому обладал большей ритмической гибкостью; при этом трехчленные ритмы (типа «Утешится безмолвная печаль И резвая задумается младость») были в нем едва ли не господствующими, тогда как в 6-ст. ямбе трехчленные ритмы (типа «Под гильотиною Версаль и Трианон») попадались лишь изредка. Если стихотворцы-дилетанты, вроде Краузе, ничего не слышавшие в ямбическом стихе, кроме первичного ритма, естественно, искали русский триметр в 6-ст. ямбе, то стихотворец-профессионал с развитым слухом, улавливавшим в стихе волну вторичного ритма, столь же естественно должен был искать русский триметр в трехчленности 5-ст. ямба. Иными словами, первичный ритм античного триметра требовал передачи русским 6-стопником, вторичный ритм — русским 5-стопником; и то, что 5-стопник в конце концов возобладал, лучше всего свидетельствует о значении вторичного ритма в русском стихе.

Чтобы из 5-ст. ямба получился триметр, достаточно было взять обычный в русской драме нерифмованный стих с женским окончанием и надставить его с конца на один слог. Это сделали Холодковский и Артюшков, создавшие тот 5-ст. ямб с дактилическим окончанием, которым пользуются теперь все переводчики античного триметра. На последнем слоге дактилического окончания по традиции допустимо факультативное ударение; если поэт от этой вольности отказывается, то перед нами стих Пастернака с чистым дактилическим окончанием; если поэт делает эту вольность нормой, то перед нами стих Шульца с двумя константами (главная из них — на пятой, а не на шестой стопе, ибо именно она определяет ритмическую волну). В широком промежутке между этими двумя крайностями лежат все остальные образцы современного триметра. Любопытно, что трехчленному ритму после первых опытов все меньше уделяется внимания, и ритмическая кривая первого полустишия сглаживается: трехчленный ритм сделал свое дело, подсказав поэтам обратиться к 5-ст. ямбу вместо 6-стопного, и более его услуги им не нужны.

Этот обзор не может дать ответа на вопрос: «как писать русским триметром?»; он лишь рассказывает, «как писали русским триметром».

Стиховедение — наука не нормативная, она не дает предписаний, а исследует факты. Опыты дальнейших переводов триметра подтвердят или опровергнут наши предварительные наблюдения над ритмическими тенденциями этого размера.

P. S. Предмет этой статьи, как и следующей, был для меня не только теоретическим, но и практическим: мне достаточно много приходилось переводить русскими триметрами и еще больше — гекcаметрами. Дактилическое окончание в триметре я ощущал как норму, а ударение на нем как аномалию; соблюдать мужскую цезуру в гекcаметре заставил себя легко, а женскую в триметре — не смог; и чем дальше, тем больше я чувствовал, как мне хочется разнообразить ритм гекcаметра, подменяя цезуру на III стопе — цезурами на II и/или IV стопе, с соответственным учащением хореев на IV стопе. Насколько эти субъективные ощущения отвечают объективным результатам, я не знаю.

РУССКИЙ ГЕКСАМЕТР И ДРУГИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ГЕКСАМЕТРА

1. Античная метрика издавна была школой европейского стиховедения. Размеры античного стиха исследованы филологами с величайшей подробностью. Но подробность эта своеобразна. Исследования, направленные «вглубь», всегда культивировались здесь усерднее, чем исследования, направленные «вширь». Сравнительно-историческое изучение развилось здесь сравнительно поздно, а сравнительно-типологическое еще позднее. При этом преимущественное внимание обычно уделяется глубинным явлениям ритма античного стиха, а многие явления, лежащие на поверхности, остаются необследованными.

Одно из таких явлений — распределение полносложных и стяженных стоп по строке гексаметра, самого употребительного размера греко-римского стихосложения. Все основные подсчеты по этому предмету были сделаны более ста лет назад М. Дробишем (для латинского стиха) [Drobisch 1866, 1868] и А. Людвихом (для греческого стиха) [Ludwich 1885, 301—363]. Новый пересчет огромного материала, предпринятый недавно Дж. Дакуорсом [Duckworth 1969], трудно признать удовлетворительным[1]. Кроме того, подсчеты эти ограничиваются античным стихом и почти не касаются средневекового. Не используют они и сравнительного материала по гексаметру в новоевропейских языках: хотя первый шаг в этом направлении сделал тот же Дробиш [Drobisch 1868a, 138—160], последователей он не имел.

Задача настоящей заметки заключается в том, чтобы продолжить сравнительно-типологическое исследование ритма гексаметра и его эволюции, использовав более обширный сопоставительный материал, чем это делалось обычно.

2. Зрелой византийской литературе гексаметр был чужд. Последним поэтом, который писал им вполне свободно, был Павел Силенциарий. За этим последовала бесплодная полоса «темных веков», а когда она миновала, то возрождение поэзии не коснулось гексаметра. Во всех жанрах его сменили отчасти 6-стопный ямб (триметр), отчасти 7-стоп-

[1] Если Дробиш ограничивался выборочной статистикой (правда, на выборках надежного объема — по 560 строк), то Дакуорс пересчитал латинскую гексаметрическую поэзию с исчерпывающей полнотой; однако почему-то публиковал он не точные частоты каждой ритмической вариации, а только их ранговые номера, и от этого его результаты почти невозможно использовать. Главное внимание Дакуорса сосредоточено на комбинациях различных ритмических вариаций в отрезках текста, т. е. на заведомо производном явлении (любопытная аналогия с первым подступом А. Белого к изучению русского стиха [Белый 1910]).

ный ямб (15-сложный «политический» стих). Они царят в византийской поэзии до самого ее конца. Все случаи обращения византийских авторов к гексаметру (особенно к чистому гексаметру, а не к элегическому дистиху эпиграмм) остаются единичными. Даже собрать достаточное для анализа количество гексаметрических строк здесь почти невозможно.

Тем не менее в византийской поэзии XII в., при Комнинах, были два автора, писавшие гексаметром достаточно усердно, чтобы по их сочинениям можно было судить о ритмических тенденциях византийского гексаметра. В старшем поколении комниновской эпохи это один из самых талантливых стихотворцев всей византийской литературы Феодор Продром, в младшем — один из самых бесталанных, Иоанн Цец. Для обоих главными стиховыми формами творчества были триметр и «политический» стих. Продром писал «политическим» стихом и ученые, и панегирические, и сатирические произведения, и роман о Роданфе и Досикле, а Цец изложил этим размером исполинские «Хилиады». Гексаметр у Продрома появляется в нескольких панегирических стихотворениях и в большой серии четверостиший на события Ветхого и Нового Завета, а у Цеца — в трехчастной поэме о Троянской войне под заглавиями «Догомеровские события», «Гомеровские события» и «Послегомеровские события»; это крупнейшее гексаметрическое произведение всей византийской литературы.

Выбор стиха, несомненно, был для обоих авторов результатом сознательной установки — антикварской, филологической стилизации под античность. У Продрома гексаметрические четверостишия о библейских событиях чередуются с ямбическими четверостишиями на те же самые события и противопоставляются им как старинный стиль новому стилю. У Цеца тождество стиха и тождество темы с Гомером должно подчеркивать разницу в стиле (сжатость вместо пространности) и разницу в идейном строе (морализаторство вместо объективности). Стремление обоих авторов воспроизвести облик античного стиха несомненно; тем любопытнее посмотреть, какой облик в действительности получает гексаметр под их пером.

С метрической точки зрения здесь представляет интерес, точно или неточно соблюдает поэт долготу и краткость звуков на определенных для них метрических позициях. Самого беглого взгляда достаточно, чтобы увидеть: ни о какой точности здесь не может быть и речи. Продром и Цец явственно стараются воспроизводить античное расположение античных долгот и краткостей, но непосредственно они их уже не ощущают и поэтому то и дело нарушают метр. Вот примеры из Цеца:

Dē tot' ethōrēxe laos Trōōn te kai autēs (32)
hezeto d'en hippōi kyanochroi, agkylodeirō (74)
eu enarēramenoi: tēn d' ou kateschethon empēs (91)

tēs de koryssomenēs apo kratos kappese pēlēx (141)
kydēne leprous te kai hossoi neikeos hyies (288)

Можно было бы проследить, какого рода неправильности сосредоточиваются на тех или иных позициях, и определить, какие стопы в стихе для Цеца более метрически устойчивы, а какие ощутимы слабее. Но это выходит за пределы нашей задачи.

С ритмической точки зрения здесь представляет интерес, как распределяет поэт полносложные (дактилические) и стяженные (спондеические) стопы по шести позициям гексаметрического стиха. Как известно, последняя стопа гексаметра может быть только спондеем (или хореем), предпоследняя — только дактилем («спондеические стихи» со спондеем на этом месте редки), и свободное использование дактилей и спондеев возможно только на первых четырех стопах. Здесь оно дает 16 сочетаний дактилических и спондеических стоп — 16 ритмических вариаций гексаметра.

Мы подсчитали встречаемость этих вариаций по выборкам в 500 стихов из ветхозаветных четверостиший Продрома и из начала третьей части поэмы Цеца[2]. Вот количество стихов каждой вариации (все примеры — из Цеца):

		Продром	*Цец*
DDDD	**ēlythe Penthesileia, korē megathymos Otrērēs (8)**	**246**	**102**
SDDD	**tos men Penthesileian epelthemen hoi g' eremousin (19)**	**45**	**71**
DSDD	**autar epei pollois eni ēmasi thymon eterpse (30)**	**38**	**56**
DDSD	**Trōiades d' ara pasai euchetoōnto gynaikes (34)**	**68**	**46**
DDDS	**ēoi eni tritatēi apo Thermōdontos iousa (7)**	**53**	**38**
SSDD	**pezous hippēas te arēiphilous te gynaikas (24)**	**3**	**13**
SDSD	**ērtynonto de pyrgous en kraterēisin anagkais (4)**	**5**	**20**
SDDS	**Argeious olesasan eni dinēisi thalassēs (36)**	**9**	**33**
DSDD	**pros d' Helenos kai Pammōn Hippothoos te agēnōr (49)**	**13**	**25**
DSDS	**helpomenoi cheiressin hyp'Argeiōn oleesthai (5)**	**12**	**22**
DDSS	**autis hypo ptolin esbantes daisanto anagkē (2)**	**5**	**22**
SSSD	**ētoi gar Pēleidēs myreto, hōs epeōkei (202)**	**1**	**7**
SSDS	**hos penthos Trōessin ep'isēs Hektori thēken (359)**	**—**	**9**
SDSS	**Argeioi de philon kēr pachōthēsan idontes (81)**	**—**	**22**
DSSS	**Hektoros esthlou poinetēiran tēnde genesthai (35)**	**2**	**9**
SSSS	**enthen gas Aineias eichen hippeon ilēn (157)**	**—**	**5**

Если вывести суммарные показатели частоты спондеев на каждой стопе гексаметра Продрома и Цеца, то они будут выглядеть так (в процентах по I—V стопам; добавлены аналогичные показатели, подсчитанные по 158 гексаметрам Иоанна Геометра (X—XI вв.):

[2] **Текст Цеца — по изд.:** Hesiodi carmina, Apollonii Argonautica... Tzetzae Antehomerica etc. Paris, Didot, 1841; **текст Геометра по** «Patrologia Graeca».

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*
Продром	12,6	13,8	18,8	16,2	2,0
Цец	36,0	29,0	29,0	32,0	2,4
Иоанн Геометр	25,3	25,3	25,9	19,5	8,8

Чтобы оценить эти цифры, необходимо сравнить их с аналогичными показателями по греческому гексаметру предшествующих эпох.

3. Наиболее полная статистика ритмических вариаций в античном греческом гексаметре содержится в уже упоминавшейся работе Людвиха. Нет надобности приводить все его данные об отдельных ритмических вариациях; приведем только выведенные из них суммарные показатели частоты спондеев.

	Стопы				
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*
«Илиада»	39,0	39,8	15,3	29,5	5,5
«Одиссея»	37,9	42,3	16,6	30,5	5,2
«Труды и дни»	39,2	48,4	22,4	29,8	6,8
«Феогония»	41,0	40,5	14,0	26,8	6,5
Гомеровы гимны	36,5	38,2	18,1	25,7	9,9
Арат	38,0	41,0	20,4	19,5	14,4
Феокрит	39,7	44,6	16,0	18,3	4,6
Каллимах	25,7	48,7	8,1	19,7	6,7
Аполлоний Родосский	30,4	43,5	15,4	17,3	8,7
Никандр	32,1	46,9	7,2	26,4	2,1
Григорий Назианзин	31,7	30,0	12,7	20,9	1,6
Квинт Смирнский	28,6	31,4	4,9	14,1	7,0
Нонн	21,1	29,0	4,6	23,8	—
Трифиодор	27,6	40,2	3,5	26,9	—
Христодор	20,4	36,4	6,0	22,1	—
Иоанн Газский	15,2	38,5	8,0	24,1	—
Павел Силенциарий	10,3	47,3	—	27,5	—

Из цифр видны все основные черты ритмической эволюции греческого гексаметра. Во-первых, в нем постепенно понижается общий процент спондеичности: спондеи все больше отступают перед дактилями. Эта перемена совершается в основном на протяжении эллинистической и римской эпох — от Каллимаха до Григория Назианзина. Во-вторых, в нем постепенно усиливается разница между сильно спондеизированными и слабо спондеизированными стопами: II и IV стопы спондеизируются все чаще, I и III стопы — все реже. Эта тенденция реализуется в два приема — сперва в раннем стихе, потом в позднем. У Гомера разница между максимальной и минимальной спондеи-

зацией стоп — около 25%, а у Каллимаха она достигает 40%; затем, в эпоху общего понижения спондеичности эта разница сглаживается, но на исходе античности резко усиливается вновь: у Григория Назианзина разница между максимумом и минимумом спондеев — 19%, у Павла Силенциария — 47% (47,3% спондеев на II стопе и ни одного спондея на III стопе). Центральная фигура позднеантичной предвизантийской истории гексаметра — Нонн [Wifstrand 1933]: это у него исчезают спондеи на V стопе, исчезают ритмические вариации со смежными спондеями, стабилизируется цезура (женская цезура «после третьего трохея», не допускающая спондея на III стопе) и соотношение акцентов с иктами. Последующие поэты стремительно доводят нонновские тенденции до предела: если Гомер свободно пользовался всеми 16 вариациями гексаметра (не считая спондеических стихов), а Нонн — девятью, то у Павла Силенциария их остается только шесть.

Сущность этой эволюции греческого гексаметра можно определить так: в начале своего развития гексаметр имеет только первичный ритм, т. е. чередование сильных и слабых слогов (неразложимых долгот и разложимых долгот); к концу своего развития гексаметр приобретает кроме этого вторичный ритм, т. е. чередование сильных и слабых стоп (часто спондеизируемых и редко спондеизируемых стоп). Такой двухуровневый ритм хорошо известен в греческом ямбическом триметре, где первичным ритмом определяется членение стиха на стопы, а вторичным ритмом — на диподии. Гексаметр никогда не считался в античности диподическим стихом; но мы вправе сказать, что на исходе античной поэзии гексаметр тоже приобретает диподическое строение. Если схема классического, гомеровского гексаметра такова (знаком : отмечены обычные места цезур): — $\overline{\cup\cup}$ — $\overline{\cup\cup}$ — : $\overline{\cup}$: ∪ — $\overline{\cup\cup}$ — $\overline{\cup\cup}$ — $\overline{\cup}$, то позднеантичный, предвизантийский гексаметр все отчетливее стремится к такой схеме: — ∪∪ — $\overline{\cup\cup}$ / — ∪ : ∪ — $\overline{\cup\cup}$ / — ∪∪ — $\overline{\cup}$.

Вот образец звучания стихов Павла Силенциария, выдержанных в этом ритме (слева — номера спондеических стоп):

2 Hoppothi d'allēloisin arērota peirata pezēs
2, 4 harmoniēn teuchousin, enidrysanto pagentos
2, 4 argyreous krētēras. Epi krētēri d'hekastōi
2 pyrsophorous stēsanto, lipaugea deikela kērou
2 kosmon apaggellonta kai ou phaos: argyreois gar
2, 4 pantothi tornōthenta peristilbousi metallois —
4 phaidra leainomenoisin: apyrseutōi d'amarygē
2 argyreēn aktina kai ou phloga kēros iallei.

(«Descr. S. Sophlae», 744—751)

Если рядом с античным и предвизантийским греческим гексаметром поставить обследованный нами гексаметр Продрома и Цеца, то ритмическая разница между ними бросится в глаза. В традиционном

греческом гексаметре присутствует и все время нарастает вторичный ритм, разница между сильными и слабыми стопами; в византийском гексаметре вторичный ритм начисто отсутствует. Разница между максимальной и минимальной спондеизацией стоп здесь ничтожна: у Цеца — 7%, у Продрома и Геометра — 6%. Чередования усиленной и ослабленной спондеичности здесь нет: у Продрома наиболее спондеичны смежные стопы (III и IV), у Цеца и Геометра наименее спондеичны смежные стопы (II и III, I и II). Если ритм античного гексаметра выглядит на графике зигзагом, чем дальше, тем более размашистым, то ритм византийского гексаметра — почти прямая линия[3].

Цец и Продром знают, что каждая из первых четырех стоп гексаметра может спондеизироваться, и добросовестно стараются спондеизировать каждую (Цец — сильнее, Продром — слабее); но ритмического слуха, который бы подсказывал им, что четные стопы склонны спондеизироваться сильнее, а нечетные — слабее, они уже лишены. Живого ощущения гексаметрического ритма у них нет, есть только книжное знание: между ними и их предшественниками в традиции греческого гексаметра зияет разрыв. Продром и Цец начинают создание византийского гексаметра заново, словно на пустом месте. Найдись у них последователи, может быть, их гексаметр стал бы первым звеном в новом цикле развития этого размера, и позднейшие поэты развили бы на основе первичного ритма их стиха вторичный ритм чередования сильных и слабых стоп. Но последователей у Продрома и Цеца на нашлось, и византийский гексаметр не выдержал соперничества с «политическим» 7-стопным ямбом, за которым была прочная опора в живой традиции народной византийской поэзии.

4. Судьбу греческого гексаметра на переходе от античности к средневековью естественно сравнить с судьбой латинского гексаметра. Это сравнение тем более напрашивается, что истории латинского гексаметра знакомо не менее своевольное обращение стихотворцев с метрическими долготами и краткостями — достаточно вспомнить стихи Коммодиана[4], поэта IV—V вв. (раньше его относили к III в.), писавшего

[3] Мы не имеем возможности останавливаться здесь на ритме словоразделов в гексаметре; но и он, несомненно, связан с ритмом стяжений. Именно в сильных стопах их тяготение к спондеизации подчеркивается тем, что краткие слоги в них обычно не разделяются словоразделами и никогда не разделяются фразоразделами («закон Германна» для IV стопы); таким образом, места словоразделов оказываются закрепленными за следующими позициями: —/∪/∪/ —/∪∪ —/∪/∪ —/∪∪ /—∪∪ —∪. См. об этом: [Fränkel 1960].

[4] О Коммодиане см. [Kabell 1960] (с библиографией). Кабелл убедительно показывает, что метрические вольности Коммодиана объясняются тем, что поэт сознательно воспроизводил расположение словесных ударений в классическом гексаметре, не воспроизводя, по большей части, его долгот и краткостей.

такими расшатанными стихами, рядом с которыми гексаметры Цеца — образец строгости:

Quis poterit unum proprie Deum nosse caelorum?
Quis nisi quem sustulerit ab errore nefando?
Errabam ignarus spatians, spe captus inani,
Dum furor aetatis primae me portabat in auras,
Plus eram quam palea levior: quasi centum adessent
In humeris capita, sic praeceps quocumque ferebar.

(*«Carmen apologeticum», 1—6*)

Статистика ритмических вариаций в классическом латинском гексаметре представлена в уже упоминавшихся работах Дробиша. Поэтому ограничимся и здесь только суммарными показателями частоты спондеев. Дополнительно к данным Дробиша нами подсчитаны показатели по Коммодиану («Апологетика», 400 стихов), анонимному «Вальтарию» (IX в., 300 стихов), анонимному «Руодлибу» (XI в., 300 стихов) и стихам Примаса Орлеанского (XII в., 300 стихов). Конечно, для такого писателя, как Коммодиан, о «дактилях» и «спондеях» можно говорить лишь условно, при искусственном чтении его стихов на традиционный метрический лад; однако такое чтение вполне возможно и даже не очень спорно (наши результаты не противоречат результатам статистики Дакуорса). Спондеи на V стопе в латинском стихе гораздо реже, чем в греческом, поэтому Дробиш, а за ним и мы, совсем исключили спондеические стихи из подсчетов (показатели даны только для I—IV стоп):

	Стопы			
	I	*II*	*III*	*IV*
Энний	55,6	56,3	61,4	65,0
Цицерон	49,5	51,3	69,1	82,0
Катулл	36,7	62,6	74,2	89,5
Лукреций	39,3	50,0	63,0	77,1
Вергилий, «Энеида»	39,0	52,6	59,6	72,5
Гораций, сатиры	45,0	55,8	62,1	69,9
Персий	30,7	52,4	67,2	70,7
Ювенал	40,2	53,2	60,0	69,1
Лукан	33,4	54,6	56,8	72,5
Овидий	16,8	52,5	58,8	52,7
Валерий Флакк	20,0	53,9	47,3	65,3
Стаций	30,5	54,3	47,5	70,0
Клавдиан	34,3	50,9	54,5	80,7
Коммодиан	24,3	45,8	54,5	46,5
«Вальтарий»	40,4	51,6	67,0	62,0
«Руодлиб»	51,2	65,4	63,4	58,8
Примас Орлеанский	39,0	66,7	51,7	46,4

Первое, что бросается в глаза, — это совсем иной рисунок ритмической кривой, чем в греческом гексаметре. Для классического латинского гексаметра характерно не чередование сильно спондеизируемых и слабо спондеизируемых стоп через одну, а постепенная последовательность все более и более сильно спондеизированных стоп от I к IV позиции. Как сложился в античном стихе тот и другой ритм, предположить нетрудно. Истоком как той, так и другой ритмической волны являлся конец стиха с обязательным спондеем на VI позиции и контрастным дактилем на предыдущей, V позиции. Продолжение этого контраста вызывает (как в греческом, так и в латинском стихе) усиленную спондеизацию IV стопы. Вся предшествующая часть стиха строится так, чтобы служить постепенным подступом к этой ритмической концовке; в греческом стихе этот подступ совершается двумя малыми ритмическими волнами с подъемами на II и IV стопе, в латинском — одной большой ритмической волной с подъемом на IV стопе. В латинском языке больше долгих слогов, чем в греческом, поэтому латинский стих в целом богаче спондеями (в среднем 50% на первые 4 стопы, тогда как у Гомера — 30%, а у Нонна — 20%); вероятно, именно поэтому чередование сильно спондеизированных и слабо спондеизированных стоп в начале греческого стиха оказалось ощутимо и привилось, а в начале латинского стиха оказалось малоощутимо и не привилось, — отсюда и упрощение ритма латинского гексаметра по сравнению с греческим.

Второе, что обращает на себя внимание, — это эволюция вторичного ритма латинского гексаметра. У Энния, его зачинателя, вторичный ритм почти отсутствует: разница между минимумом и максимумом спондеизации — всего 10%, ритмическая кривая выглядит почти горизонтальной линией и удивительно напоминает знакомые нам кривые Продрома и Цеца. Как и они, Энний создавал латинский гексаметр на пустом месте, по книгам, а не на слух, и старался спондеизировать каждую стопу равномерно. Его преемники быстро расслышали ритмические тенденции новосозданного стиха и поспешили довести их до предельной реализации: у Катулла разница между минимумом и максимумом спондеизации достигает целых 53%. Вергилий с его умеренно-архаизаторским вкусом смягчает эту крайность, устанавливает разницу между минимумом и максимумом спондеизации около 33%, и последующая «вергилианская» поэзия (термин Дробиша для стиха Горация, Манилия, Персия, Ювенала, Лукана) бережно сохраняет эти нормы. Отклоняется от них лишь Овидий, ослабляя спондеичность I и, что особенно важно, IV стопы; это — тенденция к дактилизации гексаметра, аналогичная той, которую мы видели у Нонна.

В античную эпоху овидиевский ритм с максимумом спондеизации не на IV, а на III стопе остается без подражателей, но с переходом к средневековью он начинает шире входить в употребление: и у Коммодиа-

на, и в «Вальтарии» (хотя стилистически «Вальтарий» ориентирован отнюдь не на Овидия, а на Вергилия), и в «Руодлибе», и у Примаса III стопа спондеизирована сильнее, чем IV. Может быть, это следствие того, что III стопа — это стопа цезурная, а цезура для средневековых гексаметристов была более ощутимым переломом стиха, чем для античных. Известно, что средневековые латинские поэты ощущали конец полустишия в гексаметре подобным концу стиха: они кончали его обоюдным слогом и охотно рифмовали с концом стиха (так называемая леонинская рифма) [Norberg 1958; Kabell 1960; Meyer 1905]. В эпоху «Руодлиба» это созвучие охватывало один слог, в эпоху Примаса Орлеанского — уже два слога; а так как предпоследний слог всего стиха — долгий, то возникает тенденция делать предпоследний слог первого полустишия тоже долгим. Это приводит к еще одной, последней в нашем материале, деформации ритма латинского гексаметра: максимум спондеизации смещается с III стопы на II. Если стих Вергилия имел схему:

— ∪∪ — ∪∪ — : ∪ ∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪,

то стих Примаса Орлеанского отчетливо тяготеет к такой схеме (рифмующие окончания выделены): — ∪∪ — — — ∪̄ : ∪∪ — ∪∪ — ∪̄ .

1 Orpheus Euridicae sociatur, amicus amicae,
3 Matre canente dea, dum rite colunt hymenea.
1, 2, 3, 4 In luctum festa vertit lux tertia maesta.
2, 4 Pressus enim planta spatiantis gaudia tanta
1, 2, 3 Serpens dissolvit, qui languidus ora resolvit,
2, 4 Laedens laedentem dum figeret in pede dentem.
2 Laesa iacet feno pede vipers, nupta veneno.
2 percipit et pallet, puto, quod sua funera mallet...

(Hugo Primas, III, 1—8)

Последнее, что нужно заметить в эволюции ритма латинского гексаметра, — это ее плавность и непрерывность. Даже Коммодиан, хоть метрически и фантастичен, ритмически не выпадает из традиции. Таких зияний и перерывов, как в истории греческого гексаметра между Павлом Силенциарием и комниновскими поэтами, здесь нет.

5. Мы видели два несхожих образца вторичного ритма в национальных формах гексаметра: волнообразный ритм с кульминациями на II и IV стопах в греческом стихе, одновершинный ритм с кульминацией на IV (а потом на III, а потом на II) стопе в латинском стихе. Третий несхожий образец вторичного ритма мы находим в немецком классическом стихе: это двухвершинный ритм с кульминациями на I и IV стопах.

Переходя от античного гексаметра к немецкому, мы переходим тем самым от метрического гексаметра к тоническому. Основные элементы, образующие ритм гексаметра, остаются те же: полносложные

стопы противопоставляются стяженным стопам. Но характер стоп меняется: в силлабо-тонике стяженная стопа имеет вид не спондея (——), а хорея (— ∪), и говорить приходится не о спондеизации, а о хореизации различных стоп стиха.

Статистика ритмических вариаций для гексаметра Клопштока, Фосса (перевод «Одиссеи» и «Луиза») и Гете («Рейнеке-лис» и «Герман и Доротея») была опубликована Дробишем [Drobisch 1868a]. Суммарные показатели частоты стяжений для 32 произведений разных поэтов от Готшеда и Клопштока до таких, как Нейффер, Лаппе и Фихофф, опубликовал М. Гетцингер [Götzinger 1869]. Ниже приводятся показатели, выведенные из цифр Дробиша, затем показатели по избранным авторам из числа обследованных Гетцингером, и затем показатели по немецкому гексаметру XX в., подсчитанные нами (Р. А. Шредер, переводы из «Илиады» и «Энеиды» — по 300 стихов; Т. Манн, «Песнь о дитяти», 1919, Г. Гауптман, «Анна», 1921, А. Вильдганс, «Кирбиш», 1927, — по 400 стихов).

	Стопы			
	I	*II*	*III*	*IV*
Клопшток	48,2	28,6	28,0	52,5
Фосс, «Одиссея»	45,4	34,2	30,8	48,6
Фосс, «Луиза»	41,0	26,9	34,1	36,3
Гете, «Рейнеке-лис»	68,4	33,0	44,8	69,2
Гете, «Герман и Доротея»	63,5	19,9	44,7	41,4
Гельти	51,0	21,0	49,0	42,0
Ф. Штольберг	59,0	22,0	22,0	34,0
Бюргер, «Илиада»	55,0	43,0	58,0	65,0
Виланд	42,0	20,0	12,0	60,0
Козегартен	49,0	20,0	45,0	55,0
Гельдерлин	59,0	35,0	40,0	62,0
Шлегель, «Ганг»	29,0	27,0	32,0	66,5
Платен, «Рыбачка»	27,0	25,0	31,0	16,0
Рюккерт	43,0	28,0	33,0	51,0
Мерике	40,0	25,0	37,0	50,0
Т. Манн	49,5	41,0	44,5	48,5
Гауптман	92,5	3,8	35,0	5,3
Вильдганс	31,3	11,5	41,4	32,3
Шредер, «Илиада»	21,0	19,3	26,7	47,3
Шредер, «Энеида»	21,3	25,3	46,3	49,0

Из цифр видно: в XVIII — начале XIX в. немецкий гексаметр твердо держится двухвершинного ритма с максимумом стяжений на I и IV стопе. Абсолютные показатели хореичности могут быть выше (как у Бюргера) или ниже (как у Виланда), но I и IV стопы всегда хореизированы сильнее, чем промежуточные, а из промежуточных III стопа обыч-

но хореизирована сильнее, чем II. Отступления от этого типа единичны и сводятся обычно к ослаблению хореичности IV стопы (Гельти, «Герман и Доротея» Гете). Трактовка метра не сказывается на трактовке ритма: Клопшток и Фосс, державшиеся решительно несходных взглядов на то, как следует образовывать «немецкие спондеи» [Heusler 1917; Bennett 1965], тем не менее располагали свои «спондеи» по строке почти одинаково. Романтизм нарушил это единообразие: Шлегель старается снизить общую частоту стяжений в гексаметре (тенденция к дактилизации, как у Овидия и как у Нонна) и этим сглаживает ритмическую кривую почти до ровной горизонтали; Платен следует за ним; однако у Рюккерта и Мерике гексаметр возвращается к прежнему своему двухвершинному облику.

Как сложился этот облик гексаметра? Хотя немецкий гексаметрический ритм с максимумами ни I и IV стопах очень непохож на греческий, с максимумами на II и IV стопах, все же, думается, механизм их возникновения был одинаков. В греческом стихе контрастное расположение стоп в конце строки давало последовательность *СДС* (спондей — дактиль — спондей); распространяясь на предыдущую часть строки, оно давало известное нам диподические строение *ДС ДС ДС*. В немецком стихе, который был не квантитативным, а силлабо-тоническим, последняя стопа не могла восприниматься как спондей (несмотря на все старания метристов Фоссовой школы) и воспринималась как усеченный дактиль. Это давало в конце стиха последовательность стоп ...*ХДД*; а распространяясь на предыдущую часть строки, это давало уже не диподическое, а триподическое строение *ХДД ХДД*. Именно к такой схеме и тяготеет классический немецкий гексаметр:

$- \cup - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} / - \cup - \cup\cup - \cup.$

1 *Zwar ist* allen der Frevel schon lange zur Sprache gekommen,
1, 3, 4 *Ja, ein* Tag war gesetzt, zu *schlichten* solche Beschwerden:
1, 2, 4 *Er er*bot sich Erde, doch *bald be*sann er sich anders
1, 2, 4 *Und ent*wischte behend nach *seiner* Beste. Das wissen
1, 3, 4 *Alle* Männer zu wohl, die *hier und* neben mir stehen.
1, 4 *Herr! ich* konnte die Drangsal, die *mir der* Bube bereitet,
1, 4 *Nicht mit* eilenden Worten in *vielen* Wochen erzahlen.

(Goethe, «Reineke Fuchs», I, 20—26)

Таков немецкий гексаметр XVIII—XIX вв.; но немецкий гексаметр XX в., хотя бы в немногих разобранных нами образцах, нимало на него не похож. Там было единообразие, здесь царит редкостное разнообразие: Томас Манн в своем гексаметре дает ровную, как у Цеца, ритмическую кривую, а Гауптман (и за ним Вильдганс в своей героикомической поэме) — наоборот, резко изломанную, с такой высокой хореизацией I и III стоп, какую мы встретим разве что в польском и русском гексаметре;

Шредер же и в переводе «Илиады», и в переводе «Энеиды» одинаково воспроизводит одновершинный ритм латинского гексаметра, неожиданно совпадая с первыми гекcаметрическими экспериментами Готшеда. Этот хаотический разброд можно объяснить лишь предположением, что в конце XIX в. живая традиция немецкого гексаметрического стиха прервалась, и поэты 1910—1920-х годов, как когда-то Продром и Цец, ощущали себя строящими на пустом месте и полагались только каждый на свой слух. Справедливо ли такое предположение, должно показать более детальное обследование античных форм в немецкой поэзии конца XIX в.

6. В английской поэзии гексаметр не стал употребительным размером. После экспериментов Ф. Сидни и других елизаветинцев к нему впервые обратились романтики (Р. Саути, «Видение Суда», 1821), и затем он был применен в нескольких поэмах середины XIX в.: в «Эванджелине» (1846) и «Сватовстве Майльса Стэндиша» (1858) Г. Лонгфелло, в «Ботси» (1848) и «Дорожной любви» А. Клафа и в «Андромеде» Ч. Кингсли. Мы подсчитали выборки по 400 строк из этих произведений; суммарные показатели частоты хореев в них таковы:

	Стопы			
	I	*II*	*III*	*IV*
Саути	31,3	61,5	63,5	47,5
Лонгфелло, «Эванджелина»	30,0	50,5	42,5	49,3
Лонгфелло, «Сватовство Майльса Стэндиша»	26,6	28,0	41,9	407
Клаф	23,5	21,3	34,3	30,5
Кингсли	9,0	19,5	21,0	29,8

Прежде всего бросается в глаза высокий общий показатель хореизации у Саути и пониженный — у позднейших поэтов: перед нами уже трижды знакомое явление постепенной дактилизации гексаметра. Труднее интерпретировать рисунок ритмической кривой, особенно у Саути: у него она как бы зеркально противоположна кривой немецкого гексаметра — максимум хореев на II и III, минимум на I и IV стопе, ритм *ДХХ ДДХ*, ни диподичности, ни триподичности. У остальных поэтов — плавная, слегка повышающаяся кривая латинского типа, разница между максимумом и минимумом хореизации невелика — поэты из осторожности стараются хореизировать стопы более или менее равномерно (вспомним еще раз византийцев и Энния). Только «Эванджелина» дает слабую ритмическую волну греческого типа с подъемами хореизации на II и IV стопе — случайность или действительное влияние Гомера и Феокрита на «акадийскую идиллию» Лонгфелло? Вот образец диподического звучания «Эванджелины»:

Night after night, when the world was asleep, as the watchman repeated
2, 3, 4 Loud through the gusty streets that all was well in the city,
2, 4 High at some lonely window he saw the light of the taper.
4 Day after day, in the gray of the dawn, as slow through the suburbs
2, 4 Plodded the German farmer with flowers and fruits for fee market,
2, 3, 4 Met he that meek, pale face, returning home from its watchings...

(H. Longfellow. «Evangelina», II, 5)

Другие образцы западноевропейского гексаметра были нам недоступны. Итальянский гексаметр Кардуччи для наших сопоставлений не годится: он воспроизводит не метрическую скандовку, а реальное (с «прозаическими» ударениями)[5] звучание античного стиха, распадаясь на два слабо сочлененных полустишия дольникового строения.

Польский гексаметр также строится из двух полустиший, разделенных обязательной женской цезурой. Мы подсчитали два образца этого стиха: 300 строк «Рассказа вайделота» из «Конрада Валенрода» А. Мицкевича (1828) и 300 строк из перевода «Одиссеи» Ю. Виттлина (1924); первый образец польскими стиховедами определяется как «классический», второй — как «модернизованный» гексаметр [Kuryś 1957]. Строение их различно. Гексаметр Мицкевича тоничен: полустишия всегда начинаются (за единичными исключениями) сильным слогом, зато слоговой их объем колеблется в переделах 8—6 слогов; господствующий их тип —

∪̲ ∪ — ∪ ∪ — ∪ (в I полустишии),
∪̲ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ (во II полустишии).

Гексаметр Виттлина силлабичен: слоговой объем полустиший у него всегда равен 8 слогам, но начальное ударение может смещаться с 1 слога на 2-й (в I полустишии реже, во II полустишии чаще), схема такого полустишия: ∪̲ ∪̲ ∪ — ∪ ∪ — ∪

Сочетаясь, полустишия польского гексаметра дают такие суммарные показатели частоты хореев:

	Стопы			
	I	*II*	*III*	*IV*
Мицкевич	71,5	5,3	99,0	10,3
Виттлин	27,0	1,0	54,5	44,0

Это еще один образец вторичного ритма в национальном гексаметре: волнообразный ритм с кульминациями на I и III стопе, т. е. в начале стиха и на цезуре. Здесь этот ритм порожден спецификой польской

[5] Об этой романской традиции чтения латинских стихов, восходящей к Возрождению, средним векам и античности, [Kabell 1960].

силлабической традиции; в более свободном виде он явится в русском гексаметре.

7. Ритм русского гексаметра до сих пор исследован очень мало. Можно указать лишь на подсчет ритмических вариаций в «Илиаде» Гнедича у С. Пономарева и в гексаметрах (и пентаметрах) Пушкина у Б. Ярхо [Пономарев 1892; Ярхо 1934][6]. Поэтому здесь все подсчеты пришлось делать впервые. Статистика ритмических вариаций дана в конце статьи (табл. 2), суммарные показатели частоты хореев (в процентах) приводятся в таблице 1.

В качестве материала были взяты следующие тексты (нормальный объем выборки — 500 стихов, исключения оговорены):

1—2) В. Тредиаковский, «Аргенида» (1749; 273 стиха) и «Тилемахида» (1766; 700 ст.);

3) М. Муравьев, «Роща» и начало I эклоги Вергилия (1777—1778; 100 ст.);

4—5) А. Востоков, отрывки из «Мессиады» («Свиток Муз», 1803; 139 ст.) и «Георгик» (1812; 114 ст.);

6) А. Воейков, отрывок из «Георгик» (1812; 400 ст.);

7) А. Мерзляков, «Единоборство Аякса с Гектором» (1824; 200 ст.);

8) Н. Гнедич, «Илиада» (1815—1829); статистика хореев — по С. Пономареву, статистика словоразделов — по выборке в 500 стихов из XI и XVII книг;

9) А. Дельвиг, четыре идиллии 1825—1829 (480 ст.);

10—20) В. Жуковский, «Аббадона» (1814; 183 ст.), «Красный карбункул» (1816; 207 ст.), «арзамасские» протоколы (1817—1818; 202 ст.), «Две были и еще одна» (1831; 300 ст.), «Война мышей и лягушек» (1831; 290 ст.), «Сказка о царе Берендее» (1831; 400 ст.), «Ундина» (1833—1836), «Наль и Дамаянти» (1837—1841), отрывок из «Энеиды» (1822), отрывки из «Илиады» (1829), «Одиссея» (1841—1849);

21) М. Дмитриев, «Московские элегии» (1845);

22) М. Достоевский, «Рейнеке-лис» (1848);

23—27) А. Фет, «Герман и Доротея» (1856), сатиры Горация (1883), «Метаморфозы» (1887), «Энеида» (1888), сатиры Персия (1889);

28) В. Соловьев, IX книга «Энеиды» (1888);

29) Н. Минский, «Илиада» (1896);

30) В. Брюсов, «Энеида» (1911—1916);

31—32) С. Соловьев, «Три девы», «Червонный потир» (1905—1906) и «Энеида» (1933);

33) П. Радимов, «Попиада» (1914);

---

[6] Монография Берджи [Burgi 1954] не касается ритма гексаметра и в основном содержит лишь изложение теоретических споров вокруг этого размера в русском стиховедении XVIII—XIX вв. Г. Шенгели приводит интересные данные относительно словоразделов и сверхсхемных ударений в гексаметре Гнедича, Жуковского и Минского [Шенгели 1923, 63—83]. Однако здесь мы не имеем возможности коснуться этого материала. Работа С. М. Бонди предлагает лишь импрессионистическую характеристику выразительных средств русского гексаметра [Бонди 1978, 310—371].

34) Б. Ярхо, «Рейнеке-лис» (1932);
35) Ф. Петровский, «О природе вещей» (1936);
36) С. Шервинский, «Метаморфозы» (1937);
37) В. Вересаев, «Илиада» (1930-е годы, изд. 1949);
38) М. Е. Грабарь-Пассек, идиллии Феокрита (1930-е годы, изд. 1958).

Таблица 1

Авторы и тексты	Стопы				Муж. цез.	Пропуск ударения	
	I	II	III	IV		на I	на II—IV
В. Тредиаковский,							
«Аргенида»	24,5	28,2	53,1	26,4	97,5	12,0	0,7
«Тилемахида»	28,6	33,4	39,1	40,6	67,5	24,0	3,5
М. Муравьев	17,0	8,0	20,0	20,0	32,0	7,0	0,8
А. Востоков, «Мессиада»	41,7	30,2	53,2	45,3	62,5	17,5	0,3
«Георгики»	34,2	30,7	29,8	39,5	47,4	21,9	1,7
А. Воейков	15,0	19,0	25,5	21,0	34,5	5,5	1,0
А. Мерзляков	19,0	11,5	32,0	24,0	47,0	11,0	2,5
Н. Гнедич	7,51	2,8	3,7	3,0	56,6	5,6	0,6
А. Дельвиг	11,7	9,6	14,2	10,8	37,3	2,5	0,3
В. Жуковский, «Аббадона»	2,2	6,6	9,3	7,7	33,8	4,4	0,4
«Красный карбункул»	32,4	13,0	21,7	24,6	35,8	1,5	0
«Арзамасские» протоколы	21,3	21,8	21,8	16,3	36,6	2,0	0
«Две были...»	26,3	24,3	27,7	27,3	44,4	1,3	0,3
«Война мышей...»	16,6	18,3	22,8	22,8	39,3	0	0
«Берендей»	19,8	21,5	26,0	23,3	50,0	0	0
«Ундина»	19,2	18,8	23,8	23,2	43,6	1,4	0,05
«Наль и Дамаянти»	19,4	17,2	19,6	21,4	41,0	0,8	0,1
«Энеида»	16,4	13,0	15,0	13,0	40,0	2,4	0,2
«Илиада»	9,2	4,4	5,4	7,6	41,2	2,4	0,2
«Одиссея»	3,0	0	0,4	0,2	35,2	3,8	0,1
М. Дмитриев	8,8	2,2	10,0	5,0	63,2	8,6	0,1
М. Достоевский	26,4	3,2	48,0	19,4	36,0	19,4	0,9
А. Фет, «Герман и Доротея»	26,4	4,8	25,6	13,6	55,0	15,7	0,7
из Горация	45,4	12,8	28,2	23,2	47,8	27,8	1,8
из Овидия	40,3	4,3	44,3	17,0	70,2	34,0	1,7
из Вергилия	40,61	2,6	52,0	24,4	94,4	28,8	2,3
из Персия	29,6	0,8	54,2	18,2	92,2	25,6	1,3
В. Соловьев	37,2	1,0	66,0	29,6	99,5	21,2	1,8
Н. Минский	0,6	0,8	5,4	0,4	44,6	15,2	0,8
В. Брюсов	11,8	8,8	36,6	24,2	59,6	17,8	0,9
С. Соловьев, 1905—1906	17,4	0,6	25,2	29,6	49,0	5,8	1,4
«Энеида»	10,0	1,0	51,4	35,0	99,0	9,0	1,1
П. Радимов	3,2	1,6	9,4	3,0	45,4	13,6	0,2
Б. Ярхо	5,4	1,6	34,0	5,2	56,8	7,8	1,0
Ф. Петровский	0,8	0	12,4	2,4	97,2	21,6	0,6
С. Шервинский	6,2	1,4	48,0	13,6	99,6	18,0	0,4
В. Вересаев	4,0	0,8	5,0	0,6	42,4	13,8	0,7
М. Грабарь-Пассек	1,0	0,4	12,8	4,4	6,4	2,4	0

Произведения, написанные правильным 6-ст. дактилем, без стяжений, для подсчета не брались (среди них — переводы Галинковского из Вергилия, Мерзлякова из Овидия, стихи Щербины, Никитина, переводы Ф. Зелинского, «Сон Мелампа» Вяч. Иванова).

Кроме показателей частоты хореев, в таблице 1 указан процент мужской цезуры на III стопе и показатель частоты пропусков ударения на начальной позиции и (в среднем) на внутренних сильных позициях стиха.

Прежде всего обратим внимание на столбец процентов мужской цезуры. Он может служить показателем того, греческий или латинский гексаметр принимали за образец стихотворцы. Греческий гексаметр допускает, как известно, женскую цезуру на III стопе («после 3-го трохея»), латинский же требует на этом месте мужской цезуры («пятиполовинной»; отступления компенсируются обычно появлением мужских цезур на II и на IV стопе сразу). В русском гексаметре высокий уровень мужской цезуры наблюдается дважды: в начале его истории, у Тредиаковского, и в конце его истории, у Фета, В. Соловьева, С. Соловьева (в «Энеиде»), Петровского и Шервинского. Мы увидим, что для распределения спондеев по строке это обстоятельство далеко не безразлично.

Зачинатель русского гексаметра Тредиаковский обращался к этому размеру дважды, оба раза ориентируясь из латинский гексаметр. В первый раз, в «Аргениде», он старался как можно более точно выдерживать мужскую цезуру на III стопе; во второй раз, в «Тилемахиде», где громадный объем давал ему больше простора, он охотнее заменяет ее мужскими цезурами на II и IV стопах. Это отражается и на кривой хореического ритма: «Тилемахида» дает плавно повышающуюся одновершинную кривую латинского типа (с очень небольшой — как у Энния, «римского Тредиаковского» — разницей между максимумом и минимумом стяжений), а «Аргенида» дает резкий максимум на III стопе: хорей как бы подчеркивает мужскую цезуру стиха.

После Тредиаковского за разработку гексаметра берутся поэты начала XIX в. Из них только Востоков сохраняет тот высокий уровень хореичности, какой был у Тредиаковского; у остальных авторов он заметно понижается. (Такую же тенденцию к «дактилизации» гексаметра мы видели на аналогичных этапах в греческом, латинском и немецком стихе.) Это понижение сопровождается сглаживанием ритмической кривой (как в греческом стихе переходного периода и как у немецких романтиков). Только Востоков в «Мессиаде» и Мерзляков сохраняют резкую кульминацию хореичности на III стопе (как в «Аргениде»); остальные поэты дают ровную ритмическую кривую со слабым повышением на III и IV стопах. Таков гексаметр и у Гнедича, и у Дельвига. Завершитель этого периода — величайший из мастеров русского гексаметра Жуковский. Он ощущал разницу между слабо хореизированным и сильно хореизированным стихом: первым он пользовался для высокого

эпоса («Аббадона», «Илиада», «Одиссея», отчасти «Энеида»), вторым — для прозаизированного стиля стихотворных повестей, притч и шуток. Но он не ощущал — или, вернее, не считал нужным использовать — разницу между слабо хореизированными и сильно хореизированными стопами в стихе: при его повествовательном стиле, в котором ритм стиха служит лишь приглушенным фоном для ритма фраз, подчеркивание вторичного ритма, по-видимому, представлялось Жуковскому помехой для нужного художественного эффекта.

Вот образец слабо хореизированного гексаметра Жуковского:

Жертву принесши богам, да пошлют Илиону спасенье,
Гектор поспешно потек по красиво устроенным стогнам;
Замок высокий Пергама пройдя, наконец он достигнул
Скейских ворот, ведущих из града в широкое поле.
Там Гетеонову дочь Андромаху, супругу, он встретил,
С нею был сын. На груди у кормилицы нежной младенец
Тихо лежал: как звезда лучезарная, был он прекрасен...

(Отрывки из «Илиады»)

Вот образец сильно хореизированного гексаметра:

«Ночь темна, река глубока, здесь место глухое,
Кто нас увидит?» Мороз подрал Веньямина по коже.
«Кто нас увидит? А разве нет свидетеля в небе?» —
«Сказки! Здесь мы одни. В ночной темноте не приметит
Нас ни земной, ни небесный свидетель». Тут неоглядкой
Прочь от него побежал Веньямин. И в это мгновенье
Темное небо ярким, страшным лучом раздвоилось...

(«Две были и еще одна»)

После Жуковского тенденции развития слабо хореизированного и сильно хореизированного гексаметра расходятся. Первый совсем утрачивает хореи и превращается в гладкий 6-стопный дактиль Щербины, Никитина и переводчиков конца века, вроде Квашнина-Самарина, Минского и Зелинского. Второй, наоборот, начинает нагнетать хореи уже не равномерно по всему стиху, как до сих пор, а с отчетливым сосредоточением на двух сильных местах: на I и на III стопе, в начале стиха и на цезуре. Эта тенденция заметна уже в немногочисленных гексаметрах Пушкина: его 36 строк («Внемли, о Гелиос...», «В рощах карийских»..., «Из Ксенофана Колофонского») дают расположение хореев по стопам 31—8—42—11%. Но полное развитие она получает лишь у Фета.

Непосредственным предшественником Фета был М. Достоевский в переводе «Рейнеке-лиса»: именно у него перенял Фет этот ритм для перевода «Германа и Доротеи», а затем постепенно довел его особенности до предела. По цифрам видно, как от произведения к произведе-

нию у Фета усиливается хореичность III стопы и ослабляется хореичность II стопы. Это происходит опять-таки параллельно с утверждением в стихе Фета обязательной мужской цезуры: хорей подчеркивает мужскую цезуру, побуждая компенсировать недостающий слог III стопы паузой после мужского окончания слова. IV и II стопы ослабляются по контрасту с III, I усиливается по контрасту со II; начало стиха получает диподическое строение *ХДХД*... не доходящее, однако же, до его конца:

∪ ∪
— ∪∪ — ∪∪ / — : ∪∪ — ∪∪ / — ∪∪ — ∪

1, 3, 4 День без солнца прошел. Пожары свет сообщали
3 И, хоть какая-нибудь, была от бедствия польза.
1, 3 А Климена, сказав все то, что в подобных несчастьях
1, 3 Можно было сказать, печали полна и безумна,
1 Грудь терзая, искала по целому кругу земному
— Членов бездушных сперва, а затем хоть костей домогаясь.
3 Кости нашла, наконец, в краю погребенные чуждом,
— К месту припала тому и, читая на мраморе имя,
3 Мыла слезами его и грела открытою грудью...

(«Метаморфозы», II, 331—339)

В этих стихах можно заметить и еще одну особенность: учащение пропусков ударения в начале стиха («И, хоть какая...», «А Климена...»). Из таблицы мы видели, что пропуски ударения учащаются в русском гексаметре параллельно учащению мужских цезур и усилению контраста слабых и сильных стоп: их довольно много у Тредиаковского и Востокова, они исчезают у Гнедича, Дельвига и Жуковского, вновь появляются в изобилии у Фета и сохраняются преимущественно в практике поэтов, культивирующих мужскую цезуру. Иными словами, это тоже показатель развития вторичного ритма в стихе, показатель выделения в нем слабых и сильных стоп.

Стих Фета оказал решающее влияние на последующую историю русского гексаметра. Не только В. Соловьев, сотрудничавший с Фетом в переводе «Энеиды», полностью усваивает его склад стиха и даже, как прилежный ученик, превосходит учителя по частоте хореизации III стопы; но и С. Соловьев через 50 лет, приступая к переводу «Энеиды», отказывается от ритмических навыков собственной молодости, восходящих к Жуковскому [Соловьев 1908, XIV], и принимает мужскую цезуру и фетовский вторичный ритм; и Брюсов, не приняв мужской цезуры («нет причин переносить на русский метр все законы, установленные античными метриками» [Брюсов 1919, 101]), все же перенял высокую хореичность III стопы; и даже Б. Ярхо, никогда не бравшийся переводить стихи без предварительных подсчетов по их ритму, все же перево-

дит «Рейнеке-лиса» гексаметром фетовского типа (или типа М. Достоевского?), нимало не похожим на известный нам гексаметр немецкого подлинника. Мало того: влияние сильно хореизированного гексаметра фетовского типа распространяется и на слабо хореизированный гексаметр равнодушных к мужской цезуре Радимова, Вересаева, Грабарь-Пассек: и у них хореи если и появляются, то появляются на III и I стопах прежде всего. Вторичный ритм с подъемом хореической волны на I и III стопах становится характерным признаком национальной формы русского гексаметра[7].

8. Мы рассмотрели национальные формы греческого, латинского, немецкого, английского, польского, русского гексаметра. Первичный ритм их одинаков: шесть иктов, первые четыре интервала между ними могут быть как 1-сложными, так и 2-сложными, пятый обязательно 2-сложен, окончание 1-сложное. Но вторичный ритм их, т. е. предпочтительное расположение 1-сложных и 2-сложных интервалов (стяженных и нестяженных стоп) по первым четырем позициям, оказывается очень разнообразен. Если попытаться систематизировать случаи возникновения различных типов вторичного ритма по национальным стихосложениям, то предположительная картина получается такая.

а) Если естественный ритм языка (обилие долгих слогов в латинском, частота ударений и полуударений в немецком и английском) порождает обилие спондеев (хореев) в стихе, то контраст между сильно спондеизированными и слабо спондеизированными стопами ощущается плохо, волнообразное чередование тех и других не устанавливается и вторичный ритм выражается в постепенном усилении спондеичности стоп от I к IV. Таков латинский и английский гексаметр; в немецком гексаметре, кроме того, повышается спондеичность I стопы — попытка объяснить это была сделана выше.

б) Если естественный ритм языка не порождает обилия спондеев в стихе, то контраст между сильно спондеизированными и слабо спондеизированными стопами ощущается хорошо, и тогда вторичный ритм выражается в волнообразном чередовании тех и других. При этом:

если на III стопе господствует женская цезура, то она противодействует спондеизации этой стопы и волна вторичного ритма имеет вершины на II и IV стопах, — таков греческий стих;

[7] Можно заметить, что из всех «ранних гексаметров» зачатки вторичного ритма виднее всего в греческом, у Гомера. Несомненно, это объясняется тем, что только здесь мы застаем гексаметр не на самой примитивной стадии его развития, а в уже освоенной и разработанной аэдами форме. «По-видимому, догомеровский гексаметр относится к гомеровскому примерно так, как гомеровский к каллимаховскому» [Fränkel 1960, 117], т. е. был еще более сглажен и свободен от вторичного ритма.

если на III стопе господствует мужская цезура, то она способствует спондеизации этой стопы и волна вторичного ритма имеет вершины на I и III стопах, — таков русский стих.

в) В начале развития национальной формы гексаметра общая насыщенность спондеями обычно значительна, а вторичный ритм выявлен слабо: разница между максимумом и минимумом спондеизации невелика. Таков стих Гомера, Энния, Тредиаковского, английских гексаметристов. В ходе развития осуществляется, во-первых, тенденция к уменьшению спондеичности (к «дактилизации»: Каллимах — Нонн, Овидий, немецкие романтики, русские поэты начала XIX в.) и, во-вторых, тенденция к подчеркиванию вторичного ритма (Каллимах — Нонн, Катулл, Фет); эти две тенденции могут сменяться и совмещаться различным образом, как способствуя, так и препятствуя друг другу. В конце цикла развития возможен перерыв в традиции разработки данной формы гексаметра, после которого наблюдается или хаотический разброд ритмических тенденций (немецкий стих 1910—1920-х годов) или попытка начать разработку стиха вновь с самого начала (стих Феодора Продрома и Иоанна Цеца).

Почему в средневековой греческой поэзии гексаметр умер, и Продрому с Цецем не удалось его возродить, тогда как в средневековой латинской поэзии гексаметр продолжал жить, и традиция его не прерывалась? Потому что для поэтов средневекового Запада гексаметр был стихом неродного языка, застрахованным от соперничества со стихотворными формами родных германских и романских языков, а для поэтов Византии гексаметр был стихом родного языка, неминуемо вступавшим в соперничество с другими его стихотворными формами и соперничества этого не выдержавшим. Так парадоксальным образом иноязычная среда не препятствовала, а способствовала сохранению художественной формы, завещанной античностью, и наоборот.

Подробное исследование ритмики словоразделов в гексаметре разных языков было бы слишком громоздко для настоящей статьи; поэтому здесь предлагаются данные по словоразделам лишь для важнейших памятников русского гексаметра (табл. 3). В полносложных, дактилических стопах он допускает три словораздела: мужской, *М* («Воспой Ахиллеса»), женский, *Ж* («богиня, воспой»), и дактилический, *Д* («Пелеева сына»); в стяженных, хореических — два: мужской («Гнев, богиня») и женский («Гневом полнилось»). Соотношение этих словоразделов для каждой стопы и показано в таблице; стопы с пропуском ударения, понятным образом, не учитывались. Так как в «Красном карбункуле» слишком мало строк, то цифры здесь даны суммарные, по «Красному карбункулу» и «Овсяному киселю» Жуковского. Для сравнения приложены показатели тех же словоразделов, рассчитанные теоретически на основании известных данных о ритмическом словаре русского языка

[Гаспаров 1974, 80—96]. Из таблицы 3 видно: 1) женский словораздел, теоретически самый частый, в действительности употребляется реже вероятности; 2) за счет его учащаются отчасти дактилические, преимущественно же мужские словоразделы; 3) происходит это заметнее в стяженных, хореических стопах, чем в полносложных; 4) происходит это заметнее на III, цезурной стопе, чем на крайних; 5) у ранних поэтов (до Жуковского) в первом полустишии преимущественно усиливаются мужские, во втором полустишии — дактилические словоразделы; у Жуковского эта разница между полустишиями стирается; Фет и поздние гексаметристы отчасти следуют Жуковскому, отчасти ранним поэтам. Эти явления подлежат интерпретации в связи с общими закономерностями ритма русских трехсложных и дольниковых размеров.

Таблица 2

Ритмические вариации русского гексаметра

Авторы и тексты	Ритмические вариации															
	ДДДД	ХДДД	ДХДД	ДДХД	ДДДХ	ХХДД	ХДХД	ХДДХ	ДХХД	ДХДХ	ДДХХ	ХХХД	ХХДХ	ХДХХ	ДХХХ	ХХХХ
В. Тредиаковский, «Аргенида»......	50	19	22	64	17	10	13	7	16	11	19	7	2	7	7	2
«Тилемахида»	116	53	75	84	62	13	35	37	29	51	56	11	19	23	27	9
М. Муравьев...........	46	8	6	13	17	1	6	1	—	1	—	—	—	1	—	—
А. Востоков, «Мессиада»......	9	6	9	22	13	6	14	12	7	5	12	3	5	9	4	3
«Георгики»......	38	10	8	13	19	7	6	5	3	10	2	4	2	5	1	—
А. Воейков..............	150	26	47	73	39	6	11	11	3	16	12	—	3	2	—	1
А. Мерзляков...........	36	33	22	58	43		3	1	—	1	2	—	—	1	—	—
Н. Гнедич................	13141	1043	368	449	480	25	61	36	25	15	37	1	2	6	—	—
А. Дельвиг................	291	37	32	50	39	4	10	3	3	5	4	—	1	1		
В. Жуковский, «Аббадона»......	139	2	12	15	12	—	1	1	—	—	1	—	—	—	—	—
«Красный карбункул»	41	30	12	21	22	5	13	13	1	6	6	2	1	3	—	—
«Арзамасские» протоколы	82	27	18	32	16	2	5	5	2	7	2	1	1	2	—	—
«Две были...»...	97	33	28	37	32	8	14	7	11	13	8	—	9	8	5	—
«Война мышей...»	112	24	29	40	32	3	10	9	4	13	9	1	1	—	2	1
«Берендей»......	136	39	52	58	46	8	12	11	9	11	19	3	3	3	—	—
«Ундина».........	189	42	47	71	50	9	17	16	7	23	16	2	5	5	1	—
«Наль и Дамаянти»	205	50	54	53	54	7	17	14	7	15	15	—	3	6	—	—
«Энеида»..........	272	51	43	43	39	6	14	5	6	9	6	—	—	5	—	1

Таблица 2 (продолжение)

Авторы и тексты	ДДДД	ДДДХ	ДДХД	ДХДД	ХДДД	ДДХХ	ДХДХ	ХДДХ	ДХХД	ХДХД	ХХДД	ДХХХ	ХДХХ	ХХДХ	ХХХД	ХХХХ
«Илиада»	387	36	18	18	27	1	3	4	1	2	3	—	—	2	—	—
«Одиссея»	482	15	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
М. Дмитриев	384	40	8	41	13	—	1	3	1	2	7	—	—	—	—	—
М. Достоевский	330	46	6	134	37	—	60	10	3	7	27	—	—	16	—	—
А. Фет, «Герман и Доротея»	24	75	8	71	27	5	26	11	4	3	13	2	2	12	—	—
из Горация	125	122	23	51	26	14	37	35	11	10	27	1	4	13	—	1
из Овидия	171	97	9	113	25	2	40	13	—	6	15	—	—	9	—	—
из Вергилия	102	78	6	113	30	1	75	18	3	5	38	—	—	31	—	—
из Персия	119	64	3	167	26	—	56	18	1	—	38	—	—	10	—	—
В. Соловьев	53	52	2	139	41	—	107	20	—	3	57	—	—	27	—	—
Н. Минский	464	3	4	27	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
В. Брюсов	190	27	17	120	57	3	11	11	11	10	33	—	—	7	3	—
С. Соловьев (ранний)	220	53	2	70	80	1	6	18	—	—	41	—	—	9	—	—
«Энеида»	139	14	3	154	79	—	13	8	2	—	73	—	—	15	—	—
П. Радимов	417	15	7	45	13	—	1	—	—	1	1	—	—	—	—	—
Б. Ярхо	300	13	4	143	11	—	11	2	2	—	12	1	—	—	1	—
Ф. Петровский	427	4	—	57	7	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—
С. Шервинский	207	12	4	197	32	—	12	2	—	3	26	—	—	5	—	—
В. Вересаев	453	16	3	21	2	—	4	—	—	1	—	—	—	—	—	—
М. Грабарь-Пассек	409	4	2	62	21	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—

Таблица 3

Словоразделы в русском гексаметре

Авторы и тексты	Стопы				
	I	II	III	IV	V
	а) в полносложных стопах (отношение *М* : *Ж* : *Д* в %)				
Теоретически	*15:65:20*	*25:58:17*	*25:58:17*	*25:58:17*	*24:56:20*
В. Тредиаковский,					
«Аргенида»	30:45:25	23:66:11	96:4:0	27:46:27	21:45:34
«Тилемахида»	29:49:22	38:48:14	60:27:13	41:32:27	31:36:33
Н. Гнедич	30:52:18	33:55:12	53:33:14	34:43:23	30:38:32
А. Дельвиг	23:57:20	31:53:16	33:48:19	27:54:19	24:53:23
В. Жуковский,					
«Красный карбункул»	21:57:22	30:52:18	31:55:14	37:49:14	34:44:22
«Энеида»	24:57:10	30:54:16	34:44:22	33:48:19	25:45:30
«Ундина»	17:57:20	30:53:17	36:49:15	34:53:13	35:46:19
«Наль и Дамаянти»	16:61:23	32:51:17	33:50:17	35:51:14	37:42:21
«Одиссея»	25:59:10	39:37:14	35:49:16	38:45:17	35:41:24
А. Фет,					
«Герман и Доротея»	28:45:27	26:55:19	42:42:16	30:46:24	29:47:24
из Горация	23:51:26	27:55:18	38:50:12	36:46:18	32:50:18,
из Персия	19:59:22	29:57:14	87:5:8	27:45:28	22:47:31
В. Брюсов	20:09:31	30:50:20	52:46:2	31:44:25	23:42:35
Б. Ярхо	24:51:25	33:53:14	35:57:8	37:43:20	35:47:18
	б) в неполносложных стопах (отношение *М* : *Ж* в %)				
Теоретически	*38:62*	*53:47*	*53:47*	*53:47*	
В. Тредиаковский,					
«Аргенида»	66:34	79:21	99:1	78:22	
«Тилемахида»	54:44	63:37	85:15	66:34	
Н. Гнедич	—	—	86:14	67:33	
А. Дельвиг	33:67	48:52	60:40	50:50	
В. Жуковский,					
«Красный карбункул»	62:38	39:61	51:49	62:38	
«Энеида»	78:22	61:39	77:23	61:39	
«Ундина»	57:43	65:35	70:30	68:32	
«Наль и Дамаянти»	65:35	65:35	74:26	81:19	
А. Фет,					
«Герман и Доротея»	60:40	70:30	94:6	62:38	
из Горация	54:46	87:13	91:9	74:26	
из Персия	74:26	—	99:1	67:33	
В. Брюсов	33:67	80:20	73:27	64:36	
Б. Ярхо	48:52	—	100:0	65:35	

P. S. ***Об античном гексаметре после публикации этой статьи вышел важный сборник работ:*** *«Hexameter Studies», ed. by R. Grotjahn, Bochum, 1981 (Quantitative Linguistics, v. 11)*: ***статьи там касаются вопросов более специальных, чем распределение дактилей и спондеев, но приложена ценная библиография по статистическому исследованию гексаметра. О русском гексаметре появилось большое исследование:*** **Шапир М. И.** ***Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Philologica», т. 1, № 1/2, 1994, 43—107); здесь предлагаются обширные подсчеты по русскому гексаметру от Ломоносова и Тредиаковского до 1830-х годов, показывающие, что Востоков был не одинок в своем противостоянии дактилизации русского гексаметра, а заодно — что ритмика небольших стихотворений и отрывков может различаться даже у одного автора.***

ФРИГИЙСКИЙ СТИХ НА ВОЛОГОДСКОЙ ПОЧВЕ

Заглавие этой заметки — конечно, гипербола в клюевском духе. Стих, о котором идет речь, — греко-латинский, и только тематика его — фригийская (хотя, конечно, влияние неведомого нам фригийского стихосложения на греческое здесь и не исключено). А почва, на которой возникла русская его имитация, — чисто петербургская, и только тематика получившихся стихов — вологодская. Стих этот называется «галлиямб» (будто бы потому, что им пели свои экстатические песнопения евнухи-галлы, жрецы фригийской Матери богов — Кибелы или Кивевы). В античной поэзии размер этот очень мало распространен — по существу, он известен лишь по одному законченному произведению: маленькой поэме Катулла (№ 63, условное название — «Аттис», объем — 93 стиха, содержание — действительно, самооскопление Аттиса, первосвященника Кибелы). В русской литературе привлек внимание к этому стиху не кто иной, как Александр Блок в произведении на совсем другую тему — в статье «Катилина» (весна 1918, изд. 1919).

Определив Катилину как «римского революционера» и даже «большевика» (в кавычках), а его подавленный заговор назвав «бледным предвестником нового мира», Блок пишет: «Мы и не могли бы, пожалуй, восстановить ритма римской жизни во время революции, если бы нам не помогла в этом наша современность и еще один небольшой памятник той эпохи». Этот памятник — «Аттис» Катулла, написанный размером «исступленных оргийных плясок. На русском языке есть перевод Фета, к сожалению, настолько слабый, что я не решаюсь пользоваться им и позволяю себе цитировать несколько стихов по-латыни, для того чтобы дать представление о размере, о движении стиха, о том внутреннем звоне, которым проникнут каждый стих». Чтобы лучше понять Блока, позволим себе снабдить цитируемые им стихи ударениями, расставленными так, как принято было при скандовке латинских стихов в гимназиях:

Super álta véctus Áttis celerí rate mariá,
Phrygiúm nemús citáto cupidé pede tetigít,
Adiítqu(e) opáca sílvis redimíta loca Deáe:
Stimulátus ubi furénti rabié, vagus animí,
Devolsít ileí acúto sibi póndera silicé...

Блок продолжает: «В эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой... „Аттис“ есть создание жителя Рима, раздираемого гражданской войной. Таково для меня объяснение и размера стихотворения Катулла и даже — его темы... Представьте себе теперь темные улицы большого

города, в котором часть жителей развратничает, половина спит, немногие мужи совета бодрствуют, верные своим полицейским обязанностям, и большая часть обывателей, как всегда и везде, не подозревает о том, что в мире что-нибудь происходит... Вот на этом-то черном фоне ночного города (революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту) — представьте себе ватагу, впереди которой идет обезумевший от ярости человек, заставляя нести перед собой знаки консульского достоинства. Это — тот же Катилина, недавний баловень львиц римского света и полусвета, преступный предводитель развратной банды; он идет все той же своей „то ленивой, то торопливой" походкой; но ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто это уже не тот — корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека — мятеж, восстание, фурии народного гнева. Напрасно стали бы мы искать у историков отражений этого гнева, воспоминаний о революционном неистовстве Катилины, описаний той напряженной грозовой атмосферы, в которой жил Рим этих дней... Но мы найдем эту самую атмосферу у поэта — в тех галлиамбах Катулла, о которых мы говорили. Вы слышите этот неровный, торопливый шаг обреченного, шаг революционера, шаг, в котором звучит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках? Слушайте его:

Super alta vectus Attis celeri rate maria,
Phrygium nemus citato cupide pede tetigit...»

Заканчивает Блок словами: «Я прибегаю к сопоставлениям явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего; в данном случае, например, я сопоставляю римскую революцию и стихи Катулла. Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл» [Блок 1960, VI, 60, 79—86]. Мы слышим, что Блок здесь как бы раскрывает то словосочетание, которое было у него на языке в эту пору, — «музыка революции».

«Музыка», понятным образом, понимается здесь в самом широком и расплывчатом смысле. Попробуем сузить это понятие и задаться вопросом: почему, собственно, ритм катулловского «Аттиса» казался ему подходящим к Катилининому «революцьонный держите шаг», а ритм фетовского перевода для этого не годился? Мы видели по разметке, как звучал в сознании Блока латинский подлинник: резкие четкие хореи и раскатывающийся краткими слогами перебой в конце строки. Этот размер воспроизвели уже после смерти Блока оба последующие переводчика «Аттиса»: А. Пиотровский (1929) —

По морям промчался Аттис на летучем, лег*ком чел*не,
Поспешил проворным бегом в ту ли глушь фригий*ских ле*сов,

В те ли дебри рощ дремучих, ко святым бог*ини ме*стам,
Подстрекаем буйной страстью, накатившей *яростью* пьян...

и С. В. Шервинский (1986) —

Чрез моря промчался Аттис на бегущем бы*стро чел*не
И едва фригийский берег торопливой тро*нул сто*пой,
Лишь вошел он в дебрь богини, в глубь лесной святы*ни про*ник,
Он во власти темной страсти здравый разум свой *поте*ряв...

Сравним с этим перевод Фета (1886) —

Аттис, моря глубь проехав на проворном корабле,
Лишь достигнул до фригийской рощи быстрою стопой
И вступил под сень лесную, где богини был приют,
То безумством подстрекаем, со смятенною душой,
Острым он кремнем отторгнул признак пола у себя...

Фет упрощает размер, сводит его к правильным хореям, не воспроизводит лишних слогов, отмечающих конец стиха: «Super álta véctus Áttis celerí ra(te) mariá...» А именно этот перебой, очевидным образом, и был дорог Блоку. У Фета получается твердый победоносный марш (именно «фетовским» размером сочинялись римские солдатские песни, об этом тоже поминалось при гимназических объяснениях), а у Катулла Блок слышал «неровный торопливый шаг обреченного» Катилины с его, по незабываемому выражению Саллюстия, «то ленивой, то торопливой» походкой. Блок не жалеет брани для Саллюстия, но свой образ Катилины он рисует с его слов.

Когда Блок писал «Катилину», вряд ли он задумывался над тем, как звучал подлинный ритм галлиямба на русском языке. А задуматься было о чем. Дело в том, что этим размером уже были написаны по-русски по меньшей мере два стихотворения, заведомо известные Блоку. Первое — это восьмистишие М. Волошина (1907) из цикла «Киммерийские сумерки»:

Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...
По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре.
По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль,
И лежит земля страстная в черных ризах и орарях.

Припаду я к острым щебням,к серым срывам размытых гор,
Причащусь я горькой соли задыхающейся волны,
Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело.
Здравствуй, ты, в весне распятый, мой торжественный Коктебель!

Второе — восьмистишие же Н. Гумилева (1911) под заглавием «Жизнь», из книги «Чужое небо»:

С тусклым взором, с мертвым сердцем в море броситься со скалы
В час, когда, как знамя, в небе дымнорозовая заря,
Иль в темнице стать свободным, как свободны одни орлы,
Иль найти покой нежданный в дымной хижине дикаря!

Да, я понял. Символ жизни — не поэт, что творит слова,
И не воин с твердым сердцем, не работник, ведущий плуг,
— С иронической усмешкой царь-ребенок на шкуре льва,
Забывающий игрушки между белых усталых рук.

Семантике стихотворения Волошина посвящена целая статья [Добрицын 1993], автор которой пытается выследить в нем фригийскую экстатичность. Там же напоминается, что Блок, знавший Катулла только по Фету, впервые услышал латинское начало «Аттиса» в 1907—1910 гг. именно от Волошина и потом любовался им еще в 1912 г. [Блок 1960, VI, 160].

Что стихи Волошина и Гумилева были не случайными экспериментами, а сознательными подражаниями галлиямбу, видно из одного обстоятельства. Отличительной чертой галлиямба было скопление кратких слогов в конце стиха: 4 кратких перед последним слогом (два из них могли стягиваться в долгий, но это избегалось). Именно так построены 5 из 8 стихов Волошина и 2 из 8 стихов Гумилева: «в мой безра*достный Коктеб*ель», «в черных ри*зах и ора*рях», «дымно*розовая за*ря». Из позднейших переводчиков «Аттиса» эту тенденцию уловил Шервинский (16 стихов из 93 кончаются ритмом «свежей кро*вью окропле*на») и не уловил Пиотровский (у него везде на 2-м слоге этого 4-сложия стоит ударение: «на лету*чем легком чел*не»).

Более того: всего лишь за год до «Катилины» в «Северных записках», 1917, № 1, была напечатана поэма Г. Адамовича «Вологодский ангел», вошедшая потом в его сборник «Чистилище» (1922). Она никогда не привлекала к себе внимания — может быть потому, что по содержанию резко выпадала из обычного круга тем и идей Адамовича. Между тем она заслуживает быть замеченной хотя бы потому, что это единственный в русской поэзии опыт распущения двухсложных стоп в трехсложные по античному образцу.

Как известно, в античной квантитативной метрике долгий слог приравнивался по звучанию к двум кратким, и они могли взаимозаменяться: трехсложный дактиль заменялся двухсложным спондеем, двухсложный хорей или ямб — трехсложным трибрахием. В русских имитациях двухсложные замены дактиля привились еще в гексаметрах Тредиаковского и, то учащаясь, то редея, дожили до наших дней. Трехсложные же замены ямбов и хореев остались уникальными и всеми забытыми

экспериментами (см. выше, «Русский ямбический триметр»). Вот пример из русского ямбического триметра — вставная поэма о Трое из «Сатирикона» Петрония (Л., 1925) в переведе Б. И. Ярхо; избыточные слоги мы заключаем в скобки:

...Но вот влекут по слову бо(га) Делийского
Деревья с Иды. Вот (под) секирой падают
Стволы, из коих стро(ят) коня зловещего.
Раскрылись недра, вскрыт (по)тайной ковчег коня...

Вот пример из русского трохаического тетраметра — отдельные строки из «Куркулиона» Плавта в переводе Ф. А. Петровского и С. В. Шервинского (М., 1924):

...Чтоб не сбил я вас (го)ловою, локтем, грудью иль ногой!
...Всякий свалит(ся) — головою станет вниз на улице!
...Всю дорогу пе(ре)го(ро)дили, лезут с изреченьями...
...Ходят хмурые, подвыпив(ши), — если натолкнусь на них,
Так из них уж, верно, каждо(го) в порошок разделаю!

Совершенно ясно, какой богатый запас средств представляют такие замены для переводчиков: переводя трагедии нерасшатанным ямбом, а комедии расшатанным, можно сделать разницу этих античных жанров ощутимой в самом звучании стиха. Но покамест до этого далеко: слишком мало было проб. И самая большая проба, как ни странно, осуществилась на материале самого редкого из подходящих античных размеров — галлиямба. «Вологодский ангел» Адамовича представляет собой именно «русский галлиямб» — 8-стопный хорей (с цезурой 4+4) с затяжкой в конце строки и с трехсложными заменами («избыточными слогами») внутри строки; другие деформации стиха единичны.

Вот для примера отрывок из поэмы Адамовича. Содержание ее простое: растет в Вологде чистый юноша Алеша, его пытается совратить любовью приезжая купчиха, но он, помолившись богу, от соблазна уходит в лес и там умирает светлой смертью.

...Ой, весна, ой, люди-братья, / в небе серы(е) облака,
Ой, заря над лесом, ветер, — / все в темни(це) Господней мы!
Белый город Волог(да) наша, / на окраи(не) тишина,
Только стройный звон (ко)локольный, / да чирика(ют) воробьи.
Вьется речка, (бле)стит на солнце, / а за речкой лес, холмы,
За холмами мир (—) вольный, — / но Алеша не знал о нем.
Знал пустое — что соседка / продала (на) базаре кур,
А уряднику на почте / заказно(е) письмо лежит.
Да и Пелагея Львовна / не умнее сы(на) была,
Не в гимназии училась — / у Воздвижен(ской) попадьи.
Всякий люд идет дорогой — / проезжают в трой(ках) купцы,
И с котомка(ми) богомольцы, / и солдаты на войну.

Из обители далекой / к Тройце-Серги(ю) инок шел,
Попросил приюта в доме, / отдохнуть и хле(ба) кусок.
В мае ночи корот(ки), белы, / стихнет ветер, не(бо) горит.
И плывет звезда Венера / по сияющим морям.
Все о доле монастырской, / о труде монах (го)ворил,
А Алеша (о) мире думал / и заснуть потом не мог...

Что позволяет нам утверждать, будто стих «Вологодского ангела» — производное именно от галлиямба, а не, скажем, от более популярного трохаического тетраметра, как в «Куркулионе»? Разница в строении первого и второго полустишия. Каждое из них начинается двухсложием, воспринимаемым как анакруса, затем следует (почти) 100%-ударная константа, затем 3—4-сложный (исключения редки) интервал, часто с ударением на одном из средних слогов, и после этого конечная константа — с женским окончанием после нее в первом полустишии, с мужским во втором. На 251 стих поэмы эти ритмические формы распределяются так:

Объем интервала	Пример	Полустишие	
		I	II
1 слог	И пошел *вглубь* леса...	1	—
2 слога	За огра*дой мир* вольный...	13	—
3 слога	Да и Пе*лагея* Львовна...	2	—
	Не в гимна*зии* училась...	61	43
	Попросил *приюта* в доме...	72	23
4 слога	На окра*ине тиши*на...	23	65
	Не умне*е сына бы*ла...	28	62
	Заказно*е письмо ле*жит...	50	50
5 слогов	Ветви чер*ные переплел*ись...	1	8
Всего...		251	

Эти цифры показывают: во втором полустишии интервалы (1) длиннее, (2) малоударнее, (3) предпоследнее ударение старается оттянуться от конца, оставив там избыточный слог (как в окончании галлиямба «на лету*чем* лег*ком* чел*не*»). Все это — признаки галлиямба с его затянутой концовкой. Вот для наглядности соответственные показатели в процентах:

1) соотношение 1—2—3-сложных и 4—5-сложных интервалов в I полустишии — 60 : 40; во II полустишии — 25 : 75.

2) соотношение неполноударных («Не в гимназии училась», «На окраине тишина») и полноударных интервалов:

в 3-сложиях: в I полустишии — 45 : 55, во II-м — 65 : 35;

в 4-сложиях: в I полустишии — 25 : 75, во II-м — 35 : 65.

Можно добавить, что сверхсхемных ударений на анакрусе («В мае ночи...») в I полустишии — 35%, во II-м — лишь 28%.

3) Соотношение вариаций «Заказное письмо *лежит*» (1 безударный слог перед константой) и «Не умнее сы*на была*» (2 безударных слога перед константой) в I полустишии — 65 : 35, во II полустишии — 45 : 55.

Таково неожиданное появление античного галлиямба — и не упрощенного, схематизированного, как это часто бывает в силлабо-тонических имитациях метрического стиха (в том числе и у А. Пиотровского и у С. Шервинского), а во всей полноте ритмических вариаций (у Катулла от строгой схемы отступает почти четверть стихов его небольшой поэмы), — в русской поэме из провинциальной жизни, написанной изысканным столичным стихотворцем. «Вологодский ангел» мало известен: и сам Адамович имеет прочную репутацию хорошего критика, но «второстепенного поэта», и поэма эта в его творчестве выглядит инородной и не привлекает внимания. Между тем она интересна дважды — во-первых, как образец для переводчиков и подражателей, желающих воспроизвести по-русски не упрощенный, а реальный, вариативный ритм античных ямбов и хореев; во-вторых, как образец размера, который можно было бы определить как дольник (или тактовик?) с колебанием объема междуиктовых интервалов в 3—4 слога, — размера, еще по существу не разработанного, но, судя по образцу поэмы Адамовича, гибкого, живого и перспективного.

В заключение — еще одно любопытное наблюдение. Мы помним, с каким пафосом описывал Блок семантику этого размера — маршевого и трагически-обреченного. Ни в одном из трех рассмотренных образцов русского галлиямба этой семантики нет. Стихотворение Волошина — торжественно-иератическое, стихотворение Гумилева — торжественно-медитативное, поэма Адамовича — идиллически-бытописательная, хоть и с грустным концом. Субъективность каждой из этих семантизаций очевидна. Если бы этот размер стал разрабатываться и дал бы яркие образцы той или иной семантики, то на скрещении таких осмыслений мог бы образоваться интересный диалектически-сложный семантический ореол. Но, конечно, это — лишь безответственная догадка.

P. S. Экспериментальная поэма Г. Адамовича имеет не только теоретический интерес. О. Мандельштам в 1922 г. предложил в печать переводы отрывков «Старофранцузский героический эпос» (напечатанные лишь посмертно). Их метрика разнообразна: от прозаического подстрочника без всякой заботы о ритме до точного воспроизведения

силлабического 10-сложника (правда, без цезуры). В этом диапазоне укладываются самые различные степени расшатывания ритма оригинала. Особенно интересовало Мандельштама расшатывание не 10-сложника, а 12-сложника (может быть, назло традиционному русскому 6-стопному «александрийскому стиху»); один образец, «Сыновья Аймона», Мандельштам даже включил в свой сборник стихов. Так вот, при работе над этим расшатанным 12-сложником у Мандельштама, как кажется, пробиваются те же ритмические тенденции, что и в «галлиямбах» Адамовича. Вот некоторые строки из «Паломничества Карла Великого»:

.. Ни царапины, ни раны — / не увиди(те) ничего...
...Высоко их вверх подброшу, / подыму (та)кой громкий вопль...
...Если на то ваша воля, — / Беранжер (от)вечает, — пусть...
...Принеси(те) мне завтра утром / два хороших креп(ких) щита...
...Так легко (по)бегу обратно, / так стремитель(но) побегу...
...Если завтра (же) не распута(ют) / похвальбы, что но(чью) сплели...
...Князь отвечает: Охотно, / если есть на то (ваш) приказ...
...Клянусь Богом, (гово)рит втируша, / этот человек (о)держим...

Если результаты этого предварительного обследования по ритму старофранцузских переводов Мандельштама подтвердятся, то можно будет говорить о метрическом влиянии Адамовича на Мандельштама и о взаимодействии на русской почве ритмов, восходящих к античному силлабо-метрическому галлиямбу и к романскому силлабическому «александрийскому стиху», — что совсем не безынтересно.

РУССКИЙ «МОЛОДЕЦ» И ФРАНЦУЗСКИЙ «МОЛОДЕЦ»: два стиховых эксперимента

В 1992 г. в Париже, сразу в двух издательствах, вышло наконец неизвестное произведение Марины Цветаевой: «Le Gars», французский автоперевод поэмы «Мо́лодец», сделанный в 1929 г. Автоперевод очень вольный: маленький отрывок из него, описание метели, был известен раньше, но исследователи лишь с очень большой осторожностью предполагали, что, может быть, он относится к «Молодцу». Почему оказалось возможно такое вольничанье поэта с самим собой, мы скажем далее.

Вольность эта проявляется, прежде всего, в образном строе поэмы: иные образы и целые образные ряды выпадают, иные появляются новые. Например — редчайший tour de force — в концовке поэмы, мы помним, идет церковная служба, поются точные слова херувимской, а героине слышатся другие слова, ближайше созвучные: «Сердце мое — смятеся во мне... — Трезвенница! Девственница!..» и т. д.; Цветаевой приходится слова службы буквально переводить на французский и подбирать к ним созвучные — понятно, уже не те, что по-русски, но в той же эмоции.

Вольность — в образах, но точность — в стиле и в языке. Стиль французской Цветаевой — такой же темный, как по-русски; и французский язык она создает такой же собственный и ни на что не похожий, как создавала русский, — скомканный, рваный, в котором ради сжатости пропущена половина слов, а ради параллелизмов переставлены все остальные. Об этом хорошо написано в предисловии Е. Г. Эткинда к одному из парижских изданий [Etkind 1992]. Сама Цветаева пыталась помочь своему читателю: она симметрично озаглавливает две части поэмы «La Danseuse» и «La Dormeuse»; там, где в поэме прямая речь, она помечает на полях, кто говорит (это у нее часто непонятно); а в конце прилагает на трех страницах прозаический пересказ всего сюжета.

Мы сказали: точность в стиле и в языке. Но еще важнее для Цветаевой была точность в стихе. Перечисляя этот перевод в автобиографии 1940 г., она подчеркивает: «размером подлинника». Это значит: не силлабическим стихом, привычным французской поэзии, а силлабо-тоническим (преимущественно хореем). Семь лет спустя она точно так же переводила на французский язык Пушкина (теперь эти переводы напечатаны в сборнике «Marina Cvetaeva: Studien und Materialen» (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 3), Wien, 1981) — и тоже подчеркивала в письме к Ю. Иваску от 23 ноября 1936: «стихами, конечно, и правильными стихами».

Характерно это русское (и немецкое) представление, что «правильные стихи» — это только силлаботоника, а французы пятьсот лет пишут «неправильными» стихами. В воспоминаниях Вл. Соллогуба, млад-

шего современника Пушкина, есть забавный эпизод: на одном курорте он встретился с французом, любителем-стихотворцем, и от нечего делать стал учить его писать «правильными» французскими ямбами; тот был в восторге и почти что научился, но они разъехались, Соллогуб получил от него пылкое письмо со стихами и с грустью увидел, что ничего не вышло, опять француз пишет «неправильно». Французская читательская психология отвечала русской тем же: для французского слуха силлаботоника — это нудная монотонность, убивающая всякое наслаждение стихотворным ритмом. Цветаева первая пострадала на этом: ни ее Пушкин, ни ее «Молодец» не были приняты французскими издателями и ждали публикации 40 лет и 60 лет.

Однако подчеркиваем: отрицание силлаботоники французами есть только факт психологии, воспитанной долгой литературной традицией. Это не факт языка. В учебниках можно прочитать, будто силлабо-тоническое стихосложение невозможно во французском языке, потому что в нем все слова будто бы имеют ударение на последнем слоге и для ямба пришлось бы подбирать только двухсложные слова, а это трудно. Это вздор: все читавшие французские стихи знают, что именно для стихов французский язык сохранил архаическое произношение, в котором выговаривается конечное немое *-e*, а стало быть, ударение может стоять не только на последнем, но и на предпоследнем слоге; этого вполне достаточно для легкого сочинения силлабо-тонических стихов. Такие стихи даже писались по-французски, но — характерно — поэтами чужой поэтической культуры: в XIX в. так писал Андре ван Ассельт, фламандец, в XX в. так писал Ален Боске, сын русского иммигранта. Критика относилась к их стихам как к диковинкам, и не более того. Вот в эту отверженную традицию французской поэзии и вписывает себя Цветаева.

Первые страницы французского «Молодца» переведены обычным подстрочным верлибром, без ритма и рифм. Первая строфа:

Синь да сгинь — край села.
Рухнул дуб, трость цела.
У вдовы у той у трудной
Дочь Маруся весела.

Fin de terre,
Fin de ciel,
Fin de village.
Tombe le chêne, le rameau fleurit.
A veuve soucieuse
Fillette rieuse.

(Рифма вставлена, но ритма — никакого.) Но очень скоро Цветаевой это надоедает. Ее вторая глава — уже вся в попытках ритма и рифмы, а начиная с третьей главы, она уже твердо работает стихами (сплошь и

рядом принося в жертву ритмической точности словесную точность). Это и есть главная причина вольности ее автоперевода. Видимо, нужно говорить о двух авторских вариантах поэмы — применительно к двум разным языкам.

Размер подлинника выдерживался не абсолютно строго: например, дактилические и гипердактилические окончания строк в русском языке часты, а во французском невозможны. Цветаева подравнивает их то к женским окончаниям, урезая лишние слоги справа, то к мужским окончаниям, делая на этих словах лишние ударения (примеры — ниже). Размеры в поэме, как мы помним, меняются буквально на каждом шагу, выдерживая при этом строгую симметрию; метрическое богатство русского «Молодца» исключительно — и французский «Молодец» верно следует за ним. Я приведу почти подряд отрывки из начала второй части поэмы, написанные сменяющими друг друга размерами, и их французские переводы: так звучит цветаевская французская силлабо-тоника. Сокращенные обозначения окончаний — *М*(ужское), *Ж*(енское), *Г*(ипердактилическое).

4-ст. хорей *ЖМ*:

Эй, звоночки, звончей вдарим! Наша новая дуга! Молод барин, холост барин. Стар у барина слуга.	File, vole, ma berline! Brûle haltes et relais! Est-Il gai, notre barine! Est-il grave, son valet!

1-ст. ямб *ГГ* > 2-ст. амфибрахий *ММ*:

Эй, кони мои — Вы, сони мои Нахлестанныи — Эй, версты мои!	Hasard — mon valet! Espoir — mon gros lot! Filez, les relais! Riez, les grelots!

2-ст. амфибрахий *ЖЖ*:

Перстами защелкал: Ай, сдуну! Ай, сдерну! — А ты его с толком! — А ты его с корнем!	Doigts claquent, dents luisent: — La rouge, la gente! — Ne blesse, ne brise, Bien rare, la plante!

4-ст. хорей и 2-ст. дактиль > 2-ст. амфибрахий:

Впрочем — Богу ли соврем? Столб как столб и дом как дом: С башнями, с банями — Нашего барина.	Pic sur pic et bloc sur bloc. — A qui fillette ce roc De marbre? — Pardine! A notre barine.

2-ст. ямб *ГГ* > *ЖЖ*:

Что ж барин? Бражничает?
Буйствует? Шпажничает?
Жизнью небрежничает —
С цветиком нежничает.

Que fait, que brasse?
— Ni bois, ni chasse.
A sourd' muette
Contre fleurette.

2-ст. дактиль *ЖМ* > 2-ст. амфибрахий *ММ*:

Стелет — без складок,
Канет — без дна...
Старость на младость
Очи взвела.

De chauve à mineur,
De sage à bavard,
De serf à seigneur —
Ce grave regard.

3-ст. хорей *ММ*:

Встала — да во мрак,
Встала — да вперясь:
— Я у тебя раб,
Ты у меня князь.

— Maître, a ton insu...
Dans ton franc palais...
— Prince es, valet suis,
Serf suis, seigneur es.

2-ст. амфибрахий ММ:

Не ветер в горах
Седины отряс.
Гудит в мраморах
Двенадцатый час.

Ni onde qui bat,
Ni flotte qui fuit.
En Marmoréa —
Tzarine — Minuit.

6-ст. хорей *ММ*:

Да с двенадцатым, с последним, в самый бой
Как встряхнется — встрепенется зелень-зной!

Coup sans suite, coup sans rime, coup au coeur.
— Vois s'agite, vois s'anime tige-fleur!

2-ст. дактиль *ГГ* > *ЖЖ*:

Грудками взыгрывает,
Деснами взблестывает,
Полными пригоршнями
Дрему расплескивает.

Tresses de scalpe,
Bouche de pulpe.
Bâille — se palpe,
Bâille — se sculpte.

2-ст. хорей *ЖЖ*:

Бочком вправо,
Бочком влево
Плывет павой,
Барин — следом.

Se prélasse
Puis dérive
— Salles, place —
Bottes suivent.

3-ст. хорей *ГГ* > 4-ст. хорей *ММ*:

В те звонки невидимые
Ты кому позваниваешь?
Ты кому подмигиваешь?
Ты кого приманиваешь?

Rien que lune en marbres nus
A qui, dame, rends salut?
Vides: salles, dalles, seuil.
A qui, pâle, fais de l'oeil?

2-ст. дактиль *ММ* > 2-ст. хорей *ММ*:

Месяц во мрак,
Куст, распалясь,
Шипьями — как
Клычьями в глаз!

Homme veut,
Femme hait:
Gagne-perd.
L'arbre en feu,
L'arbre en tiers,
L'arbre en paire.

2-ст. амфибрахий *ЖЖ* > 1—2-ст. амфибрахий *ЖЖ*:

Как всстонет тут древо!
Как вздрогнет тут дева!
Как справа-налево
Да слева направо
Руками, ветвями...
Ослабла, размякла...

...Se pâme
Vacille
S'accroche.
Fantôme de fille
Fantoche
De paille
(Détresse
Qu'on cueille!)
Defaille
S'affaisse
S'effeuille.

4-ст. хорей *ЖЖ*, 2-ст. ямб *ММ*:

Тут как вскинет барин брови:
— Хочешь жить со мной в любови?
Жизнь? На! — Смерть? Мне!
— Не зна — ю, не...

(Quelque gars en rouge blouse!)
— Veux-tu, belle, qu'on s'épouse?
Bien vrai! pour sûr!
— Ne sais! — Soupir...

4-ст. хорей *ЖЖ*, 3-ст. хорей *ММ*:

Шумком скучным тростниковым:
— Ты послушь мои три слова!
(Долго ль вместе лечь?
Не об этом речь).

...De feuillage sous la brise:
— Faut que trois choses te dise.
(T'en fais pas, beau gars!
Ce que veux — l'auras).

Обратим внимание на этот последний пример: в нем Цветаева сбивается с избранной ею силлаботоники на традиционную французскую силлабику. «De feuil**la**ge sous la **bri**se» — в силлаботонике это 4-ст. хорей, как в русском оригинале; «**Faut** que trois **cho**ses te **di**se» — в силлаботонике это 3-ст. дактиль, размер, несовместимый с хореем. А по-французски это два равноправных варианта одного и того же размера, силлабического 7-сложника. (Напоминаем: во французской силлабической терминологии 7-сложником называется стих, который в итальянской терминологии назывался бы 8-сложником; французы ведут счет слогов только до последнего ударения. То же относится и к другим силлабическим размерам.)

Цветаева допускает в своей французской силлаботонике строчки, звучащие такими ритмическими перебоями, но допускает в очень ограниченных количествах. Можно теоретически рассчитать, какие в каком «естественном» количестве возможны ритмические вариации французского 7-сложника и какую часть из них составляют вариации, укладывающиеся в ритм хорея (более подробно об этом — ниже). Оказывается, что Цветаева добивается хореического звучания своего французского 7-сложника не столько за счет учащения этих хореических ритмов —

Tiens, barine! hein, barine!..
Douze langues, douze doigts... —

сколько за счет искоренения перебивающих их дактилических ритмов —

Faut que trois choses te dise...

Теоретическая частота «хореев» во французском 7-сложнике — 43%, у Цветаевой — 56%, лишь немногим больше. Теоретическая же частота «дактилей» во французском 7-сложнике — 30%, у Цветаевой — 12%, в два с половиной раза меньше. Остальные строки звучат хореями со сдвинутыми ударениями (10%) —

Coulez, larmez! roulez, fleuves!.. —

а если при этом опорное ударение пропускается, то такие строки звучат дольниками (22%):

Un mot ne revient jamais...

Еще интереснее, что русский стих «Молодца» тоже не является строго силлабо-тоническим. В нем только 69% строк выдерживают правильный хореический ритм, остальные же 31% допускают сдвиги ударений в неодносложных словах, запрещаемые силлаботоникой:

Пляши, сбруя, *гуляй*, кнут!..
Верста влево, *верста* вправо…
С *подружками* погулять…

Образцом для Цветаевой был, конечно, русский народный стих, преимущественно частушечный —

Две гармошки, *один* бубен,
Прошел праздник хуже буден, —

но ни у кого из других имитаторов народного хорея эти сдвиги не доходят до такой частоты. Происходит интересная конвергенция: русская силлаботоника у Цветаевой эволюционирует в сторону силлабики, а французская силлабика — в сторону силлаботоники.

Посмотрим на таблицу ритмического профиля 7-сложника в конце этой статьи. По краям ее — «естественный», теоретический ритм двух совершенно разносистемных размеров: силлабо-тонического русского хорея и силлабического французского 7-сложника. Между ними — ничего общего: русский — это четкое чередование ударных и безударных, французский — почти равномерное распределение ударений по всем слогам. Посередине же таблицы мы видим, как сближаются этот русский и этот французский стих в «Молодце» Цветаевой: русский — это как бы хорей с дозволенным сдвигом ударения на I и/или III стопе, «В глазах — столб рябой поставил»; французский — это как бы хорей с дозволенным сдвигом ударения и на I, и на II стопе, «Droiture — prime vertu», «Comment, fillette, te nommes?».

Для наглядности вот 4 строчки II части «Молодца»:

Уж не Сидор я, не Павел,
В *плечах* — удаль, в *ушах* — гул.
В *глазах* — столб рябой поставил,
В *снегах* — ***версту*** протянул.

Первый стих — хорей классического русского типа, второй и третий стихи — хореи цветаевского русского типа, со сдвигами на I и III стопах. Четвертый же стих допускает двоякое ударение в слове «версту»: при ударении «вёрсту» это такой же хорей цветаевского русского типа, при ударении же «версту́» (более литературном, но здесь не-

уместном) он превращается в «хорей» цветаевского французского типа, со сдвигами на I и II стопах.

Это мы и позволили себе назвать конвергенцией, схождением, сближением русской силлабо-тоники и французской силлабики. Это очень интересно теоретически и очень перспективно для дальнейших путей развития европейского стиха.

До сих пор мы говорили только об одном из цветаевских размеров, самом частом — 4-ст. хорее, которому соответствует французский 7-сложник. Если мы посмотрим на более короткий размер, 3-ст. хорей, которому соответствует французский 5-сложник, то увидим, что здесь, где силлабо-тоническому ритму нет достаточного простора для опоры, конвергенция совершается еще полнее. Складывается ритм, колеблющийся между 3-ст. хореем и 2-ст. амфибрахием:

Вытира**й**те, **люб**ки, (3-ст. хорей)
Ма**ли**новы **губ**ки... (2-ст. амфибрахий)

Так в русском стихе Цветаевой, так и во французском. Из таблицы ритмического профиля 5-сложника в конце этой статьи видно: расположение ударений по слогам в русском и французском 5-сложнике Цветаевой совпадает почти полностью — еще больше, чем в 7-сложнике. Суммарный ритм ближе к амфибрахию: 2-й слог несет ударение чаще, чем оба смежных. В амфибрахий укладывается половина всех русских, две трети всех французских цветаевских 5-сложников; но доля хорея настолько велика (треть всех русских, четверть всех французских цветаевских 5-сложников), что считать этот стих «расшатанным амфибрахием» нельзя: это — промежуточная форма, конвергированный стих.

Наконец, если мы сделаем еще один шаг и посмотрим на еще более короткий размер, 2-ст. хорей, которому соответствует французский 3-сложник, то увидим, что здесь силлабо-тонический ритм исчезает из цветаевского русского стиха полностью. Из 288 строк этого размера 30% имеют ритм «Ай, Маруся», 9% — «Всколыбнулась» и 61% — «Ходи шибче»: перебойный ритм, запретный в классике, оказывается у Цветаевой абсолютно господствующим. Перед нами даже не конвергированная форма, а настоящая русская силлабика, родившаяся из расшатывания силлаботоники на очень маленьком слоговом пространстве.

Выше было сказано о теоретическом расчете «естественной» модели ритма любого размера в любом языке. Для этого нужно знать, во-первых, относительную частоту всех ритмических типов слов в данном языке (слов 1-сложных, 2-сложных с ударением на 1-м слоге, 2-сложных с ударением на 2-м слоге, 3-сложных с ударением на 1-м слоге и т. д.) и, во-вторых, полный список тех сочетаний этих слов, которые укладываются в ритм данного размера (его «ритмических вариаций»).

Исходя из этого, по формуле перемножения вероятностей можно рассчитать, с какой частотой встречалась бы в размере каждая ритмическая вариация (или группа вариаций), если бы поэт следовал только естественному ритму своего языка. Если реальная частота таких-то вариаций у поэта больше или меньше — это указывает на его личные художественные предпочтения, это уже факт не языковой, а литературный. Для русского стиха такие «вероятностные модели» рассчитывались еще начиная с 1910-х годов, для других языков начали вычисляться лишь недавно. Подробно этот процесс и его результаты описываются в статье: «Вероятностная модель стиха» (см. выше).

В нижеследующих таблицах «чистыми» хореями мы называем строки без сдвигов ударений; «нечистыми» — строки со сдвигами ударений (т. е. со сверхсхемными ударениями на неодносложных словах); «амбивалентными» — строки с такими пропусками ударений, что их можно читать и как хорей и, например, как амфибрахий. «1, 3, 5, 7» означает строку с ударениями на 1, 3, 5, 7-м слогах (и т. п.). Цифры в скобках — число строк каждой ритмической вариации у Цветаевой, т. е. (7+21=28) означает: 7 строк с мужским окончанием, 21 строка с женским, всего 28 строк. Сокращения в заголовках столбцов означают: *ТмР* — теоретическая модель русского стиха, *ТмФ* — теоретическая модель французского стиха, *ЦвР* — цветаевский русский стих, *ЦвФ* — цветаевский французский стих. Все цифры в этих столбцах даны в процентах.

Ритмические вариации в 7-сложнике

			ТмР	*ЦвР*	*ТмФ*	*ЦвФ*
А. Хореи чистые:						
1, 3, 5, 7	Столб как столб и дом как дом.......	(7+21=28)	*4*	15		
	Pic sur pic et bloc sur bloc................	(28+38=66)			—	28
3, 5, 7	У меня ль жена млада......................	(23+48=71)	*17*	37		
	Sous le seuil creuser un trou.............	(11+13=24)			*8*	10
1, 5, 7	Двор переплывает в пляс..............	(2+0=2)	*19*	1		
	Flotte, mon petit mouchoir..............	(2+2=4)			*3*	2
1, 3, 7	Дочь Маруся весела......................	(31+16=47)	*15*	24		
	Bruit des bottes, des talons	(29+21=50)			*3*	21
5, 7	———	(0)	—	—		
	Mais vous le dirai, agneaux..............	(6+4=10)			*14*	4
3, 7	Как ударит в барабан......................	(26+16=42)	*45*	22		
	Barbaresque, surhumain....................	(41+41=82)			*70*	34
1, 7	Выплясали из избы.........................	(3+0=3)	—	1		
	Geste de ressouvenir.........................	(2+0=2)			*2*	1
Всего русских стихов.......................................		(92+101=193)	*100*	100		
Всего французских стихов...............................		(119+119=238)			*100*	100
От общего количества 7-сложников..			*37*	69	*43*	56

			ТмР	*ЦвР*	*ТмФ*	*ЦвФ*
В. Хореи нечистые:						
1, 2, 5, 7	———	(0)	*5*	—		
	———	(0)			—	—
2, 3, 5, 7	В глазах — столб рябой поставил	(0+2=2)	*13*	2		
	Jupons russes, rires rosses	(2+4=6)			—	15
2, 3, 6, 7	Верста влево, верста вправо	(3+11=14)	*7*	18		
	Coulez, larmes! roulez, fleuves!	(4+6=10)			—	24
1, 3, 4, 7	———	(0)	*7*	—		
	Verre en bris, nappe sous flots	(3+0=3)			—	*7*
1, 4, 5, 7	———	(0)	*11*	—		
	———	(0)			—	—
1, 3, 6, 7	Эй, звоночки, звончей вдарим	(0+3=3)	*8*	4		
	Peu importe! Vidons l'oeuf!	(7+0=7)			—	17
2, 3, 7	Ссуди, девка, поделись!	(30+22=52)	*9*	66		
	Tantôt mère étranglerai	(5+9=9)			*30*	22
3, 4, 7	Да на все наши снега	(1+2=3)	*29*	4		
	Dieu-donné? Diable-donné!	(1+1=2)			*17*	5
3, 6, 7	Отпусти-ка меня, мать	(1+4=5)	*11*	6		
	Une âme —à quoi sert?	(1+3=4)			*53*	10
Всего русских стихов		(35+44=79)	*100*	100		
Всего французских стихов		(23+18=41)			*100*	100
От общего количества 7-сложников			*9*	28	*2*	10
С. Не-хореи:						
2, 5, 7	———	(0)	*24*	—		
	Un mot ne revient jamais	(18+8=26)			*9*	18
2, 4, 7	———	(0)	*26*	—		
	Droiture — prime vertu	(21+14=35)			*8*	24
1, 4, 7	———	(0)	*18*	—		
	Ah, mes chemises d'antan	(8+10=18)			*7*	12
4, 7	———	(0)	*9*	—		
	Sans débrider, sans surseoir	(16+15=31)			*48*	22
2, 7	С подружками погулять	(7+0=7)	*23*	100		
	Dé luge marmoré en	(21+13=34)			*28*	24
Всего русских стихов		(7+0=7)	*100*	100		
Всего французских стихов		(84+60=144)			*100*	100
От общего количества 7-сложников			*54*	3	*56*	34
Всего русских 7-сложников		(134+145=279)				
Всего французских 7-сложников		(226+197=423)				

Ритмические вариации в 5-сложнике

			ТмР	*ЦвР*	*ТмФ*	*ЦвФ*
А. Хореи:						
1, 3, 5	Ну, так знай, сестра	(15+16=31)	*10*	37		
	Hein? hola! halo!	(19+23=42)			*2*	29
1, 5	Чем не хороша?	(30+7=37)	*47*	44		
	Nuit ne passera	(15+10=25)			*21*	18
3, 5	А из глаз — тоска	(10+6=16)	*43*	19		
	En dansant toujours	(49+27=76)			*77*	53
Всего русских стихов		(55+29=84)	*100*	100		
Всего французских стихов		(83+40=143)			*100*	100
От общего количества 5-сложников			*47*	32	*46*	26
В. Нечистые и амбивалентные формы:						
5	—	(0)	—			
	En Marmoréa	(8+6=14)			*8*	26
4, 5	—	(0)	*14*	—		
	Suprémement prète	(0+6=6)			*67*	11
1, 4, 5	Я у тебя раб	(3+1=4)	*21*	14		
	Rouge à crier feu	(2+1=3)			*5*	6
2, 3, 5	Схватил, замер, ждет	(10+11=21)	*28*	75		
	A Dieu l'âme rend	(10+10=20)			*10*	37
2, 4, 5	Велю: цвети скромно	(0+3=3)	*37*	11		
	Pleurez, coulez, cierges	(3+8=11)			*10*	20
Всего русских стихов		(13+15=28)	*100*	100		
Всего французских стихов		(23+31=54)			*100*	100
От общего количества 5-сложников			*12*	11	*8*	10
С. Амфибрахии:						
2, 5	Сестрица, проснись	(70+81=151)	*41*	57		
	Deuxième maison	(107+253=360)			*46*	64

Всего русских 5-сложников .... (138+125=263)
Всего французских 5-сложников .... (213+344=557)

Ритмический профиль 7-сложников

	Ударения на слогах:						
	1	2	3	4	5	6	7
Рус. 4-ст. хорей, теорет.	44	—	73	—	38	—	100
Пушкин, «Зол. петушок»	50	1	98	1	55	1	100
Цветаева, рус. стих	30	26	96	1	37	8	100
Цветаева, франц. стих	35	28	62	21	32	5	100
Гюго, «Романс о Сиде»	15	24	40	33	21	3	100
Франц. 7-сл-к, теорет.	7	26	39	32	19	3	100

Ритмический профиль 5-сложников

	Ударения на слогах:				
	1	2	3	4	5
Рус. 3-ст. хорей, теорет.	54	—	53	—	100
Рус. 2-ст. амфибрахий, теорет.	—	100	—	—	100
Цветаева, рус. стих	27	67	26	3	100
Цветаева, франц. стих	12	70	25	4	100
Франц. 5-сл-к, теорет.	21	91	72	12	100

P. S. *О другом французском силлабо-тоническом эксперименте Цветаевой — о ее переводах из Пушкина — см. выше, в статье «Вероятностная модель стиха»; см. также:* R. Kemball. *Puškin en francais: les poèmes traduits par Marina Cvetaeva — Essay d'analyse métrique («Cahiers du monde russe et soviétique», 32, 1991, p. 217—236). В. Вейдле («О поэтах и поэзии», 1973, с. 72) писал: «Цветаева невольно подменила французскую метрику русской. Для русского уха эти переводы прекрасны, но как только я перестроил свое на французский лад, я и сам заметил, что для французов они хорошо звучать не будут» — из чего еще раз видно, что система стихосложения рождается не столько из природы языка, сколько из культуры его носителей. Культура эта меняется: Цветаеву за ее силлаботоничность не печатали, современные французские силлабо-тонические переводы из русских поэтов спокойно печатают. Но я спросил М. Окутюрье: «Как отнеслась критика к тому, что «Спекторский» у вас звучит 5-ст. ямбом?» — и он ответил: «Не заметила». Потому что 60 лет назад основой французской стиховой культуры была строгая силлабика, а сейчас — всеядный верлибр.*

К ГЕОГРАФИИ ЧАСТУШЕЧНОГО РИТМА

«Интереснейшей проблемы „метрической географии“ нам придется только слегка коснуться», — пишет Н. С. Трубецкой в конце вводного параграфа своей классической работы «О метрике частушки» [Трубецкой 1987, 371—390]. И касается ее в конце следующего параграфа: «Приведенные нами правила отнюдь не представляют из себя неумолимых законов, не допускающих исключений, а являются скорее определенными тенденциями ... Из сказанного вытекает, что степень строгости соблюдения тех или иных правил может быть выражена в цифрах и процентах и что для каждого „частушечного поэта“ эти цифры будут иные ... Оказывается возможным устанавливать типичные средние цифры для каждой отдельной местности. Отсюда — указание на метод, которым должна изучаться метрика частушек: метод этот, в общем, должен быть *статистико-географическим.* В идеале должны быть составлены „метрические географические карты“ той великорусской территории, на которой поются частушки» (с. 378).

В этом направлении мы и попытаемся продолжить работу Н. С. Трубецкого.

У статьи Трубецкого о частушках несчастливая судьба. Хотя она давно отмечена советской библиографией [Штокмар 1934, 133], но первая ее заграничная публикация была в малодоступном эмигрантском сборнике («Версты», I, Париж, 1927), а вторая — в малотиражном университетском пособии, и советские исследователи частушек, равно как и зарубежные, фактически ею не пользовались [Власова, Горелов 1965, 9—10, 371—373; Stephan 1969, 227—240]. Как бы заместителем Трубецкого в нашей науке оказался А. П. Квятковский, независимо разработавший теорию частушечного стиха, близкую к концепции Трубецкого, но с сильным перекосом из области стихосложения в область стихопроизнесения [Квятковский 1962]. Лишь недавно статья Трубецкого о частушке была перепечатана в советском издании его «Избранных трудов по филологии» [Трубецкой 1987], но почему-то даже без комментария. Цель нашей заметки — привлечь дополнительное внимание к этой малой работе большого филолога.

Напомним основные положения концепции Трубецкого. Частушка как целое делится на два полустрофия, полустрофие — на две строки, строка — на два полустишия, полустишие — на два такта, такт — на две моры. Один слог может или заполнять одну мору, или растягиваться на двухморный такт; соответственно, длина строки колеблется от 8 слогов («Я надену бело платье») до 4 слогов («Пля-а-ши-и, Ма-атве-ей!»). Как правило, строфы, полустрофы, строки и полустишия сокращаются от начала к концу: вторая их половина не может иметь больше слогов,

чем первая. Словесные ударения обычно приходятся на первую и/или на третью мору такта (восходящий такт: «Я цвето́чек...», нисходящий такт: «...вы́ращу). Как правило, восходящие такты (и кончающиеся ими строки, полустрофия, строфы) преобладают над нисходящими; но если первая половина ритмической единицы — нисходящая, то вторая должна быть тоже нисходящая (законная форма — «Ро́за осы/пу́чая», незаконная — «Де́вушки, в се/ле пожа́р»). Оба эти правила соблюдаются тем строже, чем мельче ритмическая единица: на уровне тактов они почти не знают исключений, на уровне строф расплываются из законов в тенденции.

Этим положениям Трубецкого можно предъявить тот же упрек, какой предъявлялся Квятковскому: они не учитывают реального звучания частушечных напевов. Действительно, среди нотных образцов без труда можно найти такие, где слоги, которым, по Трубецкому, полагалось бы быть равнодлительными, оказываются неравнодлительны (например, напев № 23а по сборнику З. Власовой и А. Горелова). По-видимому, отвечать следует так: Трубецкой описывает не систему исполнения, а систему построения частушечного стиха — она продиктована музыкой, но не тождественна ей. Это значит, что всякий словесный текст, построенный по правилам, сформулированным Трубецким, будет пригоден для частушечного пения, на какой бы голос его ни петь или даже если он вовсе никогда не пелся. Метрика частушек может быть описана и без обращения к музыкальным понятиям — а именно как двухиктный тактовик [Гаспаров 1974, § 137], — и тогда его будет легче сопоставлять с метрами силлабо-тоники; но для изолированного описания метрики частушек система Трубецкого лучше, потому что проще.

Разнообразят эту строгую метрическую систему три приема. Во-первых, смещение стихоразделов — словесная граница их не совпадает с ритмической границей, а проходит на слог раньше или на слог позже: регрессивный случай — «Хорошо ры/бу ловить, *Ко*/тора рыба / ловится»; прогрессивный случай — «Что ты, бела/я березо/*нька*, Стоишь / и все шумишь?..» Во-вторых, смещение приступов — в начале полустрофы пропускается ритмически необходимый слог или появляется лишний: усечение — «(—) Во горо/де в трактире / Мы с милашкой / чаек пили...»; наращение — «*Сег*одня праздник / воскресенье, / Нам оладей / напекут...» В-третьих, сдвиг ударений: вместо нечетной моры ударение приходится на четную — «...Мы с милашкой / *чаек* пили».

Об употребительности этих приемов Трубецкой пишет так: «Из перечисленных видов сдвига стиховых границ чаще всего встречаются оба вида смещения стихоразделов, несколько реже встречается регрессивное смещение приступа (т. е. наращение) и, наконец: чрезвычайно редко — прогрессивное смещение приступа (т. е. усечение)» (с. 384). «Сдвиги стиховых границ особенно популярны в северно-великорус-

ской частушечной поэзии: здесь частушек с такими сдвигами больше, чем частушек без сдвигов, а для некоторых типов частушек эти сдвиги составляют даже почти правило. Наоборот, в южно-великорусских частушках сдвиги стиховых границ встречаются очень редко» (с. 385). «В противоположность сдвигам стиховых границ ... сдвиги ударений особенно сильно распространены именно в южно-великорусской частушечной поэзии, а в северно-великорусской, хотя и встречаются, но далеко не так часто» (с. 386).

Вот эти утверждения Трубецкого мы и попробуем проверить и уточнить подсчетами на более обширном материале.

Каким материалом располагал Трубецкой, сочиняя свою статью, не совсем ясно. Ссылки он делает только на собрание новгородских частушек В. Воскресенского (1905, около 600 текстов) и на подборку рязанских частушек в предыдущем выпуске сборника «Версты» (1926, 38 текстов). По-видимому, именно их приметы он смело обобщил, говоря о «северно-великорусских» и «южно-великорусских» частушках. Некоторые примеры, отсутствующие в этих публикациях, он мог приводить по памяти. Никаких признаков того, что он имел под рукой единственный в то время сборник, где частушки были расположены по губерниям, не имеется.

Мы обследуем материал именно по этому сборнику: «Собрание великорусских частушек» под ред. Е. Н. Елеонской (М., 1914). Из позднейших записей по северным и северо-западным областям привлекался сборник «Частушки в записях советского времени» (подгот. З. Власова и А. Горелов, Л., 1965). К сожалению, других изданий, в которых подобран материал по многим губерниям, до сих пор не имеется.

Характер публикации лишает нас возможности ответить на очень важный вопрос: насколько реальные записи частушек укладываются в метрические схемы Трубецкого, нет ли областей, в которых частушечный ритм строже выдержан и в которых он более расшатан. Строки и целые четверостишия, выпадающие из «правил», встречаются в сборнике Елеонской неоднократно, но никогда нет уверенности, дефектен ли текст частушки или текст неумелой записи. Частушки, слишком деформированные или явно рассчитанные на другой песенный мотив и попавшие в сборник по недоразумению, нами пропускались (№ 3934: «Ах, милый мой / Васяточка, / За тобой / Моя десяточка»). Было бы интересно рассмотреть раздельно частушки плясовые и неплясовые: плясовые, как кажется, часто строятся не по схеме Трубецкого, а по противоположной, не укорачивая, а постепенно удлиняя полустишия и строки («Подру/жка моя, / Не покинь-/ка меня...»). Но прямые указания на то, что такие-то частушки — плясовые, даются у Елеонской не всегда.

Из 32 европейских губерний, охваченных сборником Елеонской, достаточное количество строк дают лишь 19. По менее обследованным

губерниям материал брался полностью, по более обследованным — в объеме тысячи строк, считая от начала. Разумеется, следует помнить, что показатели, вычисленные по 274 строкам Орловской губернии, менее надежны, чем показатели по 1000 строкам Московской и иных губерний. Для сравнения взяты три подборки частушек новых, послевоенных записей; о них будет сказано дальше.

В прилагаемой таблице сведены (в процентах от числа строк) следующие показатели: 1) сдвиги ударений (внутритактовые и междутактовые для каждой позиции и общая их сумма): 2) сдвиги стихораздела (прогрессивный и регрессивный): 3) сдвиги приступа (наращение и усечение). Кроме того, показано (в процентах от числа внутритактовых сдвигов), какая доля сдвинутых ударений приходится на легкие ударения в отличие от тяжелых. Тяжелыми считались ударения на существительных, прилагательных, глаголах, наречиях и вопросительных местоимениях, легкими — все остальные («*Меня* маменька бранила», «*А я* виноватая»). Опыт исследования силлаботоники показал, что такое различение целесообразно [Гаспаров 1974, § 68].

Сдвиги ударений, как мы видим, показаны более дифференцированно, чем их рассматривал Трубецкой: различаются сдвиги внутри такта (с сильной моры на последующую) и между тактами (с сильной моры на предыдущую): Трубецкой назвал бы их «прогрессивным» и «регрессивным». Они аналогичны внутристопным и междустопным сдвигам ударений в силлаботонике; опыт исследования показал, что они могут ощущаться в стихе неодинаково.

Внутритактовые:

I такт:	***Болит*** */ сердце /не от/ боли...*
II такт:	*Дай бог /* ***дожжу,*** */ дай бог граду...*
III такт:	*Мы с ми/лашкой /* ***чаек*** */ пили...*
IV такт:	*Меня / хуже /ты не/* ***влюбись...***

Междутактовые:

I—II такты:	*Эх,* ***ба/рыня*** */ второ/пя-ах...*
II—III такты:	*Моло/дой* ***ра/зум*** *не/крепок...*
III—IV такты (условно):	Кисет / шила, /***труди/лася...***

Губернии	Сдвиги ударений								Сдвиги стихоразд.		Сдвиги приступов	
	внутритактовые			междутактовые			всего	% лег.				
	I	II	III	I—II	II—III	III—IV			прогр.	регр.	наращ.	усеч.
Записи 1911—1913 гг.												
Архангельская, 959 строк	7,2	0,4	0,9	—	1,5	0,1	10,1	33	4,1	16,8	3,9	0,2
Пермская, 663 строки	6,0	0,3	0,9	—	0,3	0,2	7,7	29	3,9	3,2	0,9	0,2
Псковская, 332 строки	5,4	0,3	1,2	0,3	0,6	0,3	8,1	57	9,0	7,8	14,8	0,6
Новгородская, 1000 строк	4,1	0,2	0,8	—	1,3	0,1	6,5	51	4,3	11,8	8,8	0.9
Тверская, 1000 строк	9,5	0,6	1,7	—	2,3	0,1	14,2	49	5,9	5,6	7,5	0,6
Ярославская: 1000 строк	6,5	0,2	1,7	—	2.6	0,4	11,4	43	3,5	6,3	4,8	0,5
Костромская, 1000 строк	8,0	0,2	1,8	—	1,0	0,1	11,1	38	5,3	6,4	2,9	0,4
Нижегородская, 1000 строк	8,1	0,5	1,0	—	2,2	0,2	12,0	44	2,7	6,2	1,2	1,0
Владимирская, 840 строк	10,0	0,7	2,1	—	2,0	—	14,8	36	2,6	3,9	2,0	0,6
Московская, 1000 строк	11,8	1,5	3,6	—	2,7	0,2	19,8	52	1,8	4,5	2,5	0,8
Калужская, 975 строк	14,9	1,9	4,5	0,3	1,6	0,3	23,5	32	3,1	2,3	1,7	1.3
Тульская, 479 строк	23,8	6,9	11,7	0,4	3,5	4,8	54,2	18	—	0,2	0,3	—
Орловская, 274 строки	24,4	6,6	4,0	—	2,2	0,7	37,9	21	—	—	0,7	—
Курская, 408 строк	24,3	4,6	5,9	0,2	4,9	4,2	44,1	27	—	0,2	1,5	2,9
Воронежская, 434 строки	20,5	7,1	10,6	0,2	1,8	3,5	48,3	26	—	—	1,2	1,4
Тамбовская, 353 строки	15,9	1,7	9,1	0,6	2,0	0,6	30,2	39	—	1,1	0,8	1,1
Рязанская, 456 строк	14,7	3,1	5,0	—	2,4	4,6	30,2	39	1,5	0,7	1,1	1,3
Казанская, 750 строк	17,9	2,3	2,1	0,3	2,9	0,1	25,6	37	1,9	0,5	0,9	0,5
Саратовская, 696 строк	23,3	5,0	6,2	0,1	2,7	1,4	39,1	31	0,3	0,1	1,9	—
Записи 1940—1963 гг.:												
Архангельская (1), 590 строк	5,3	—	0,3	0,2	0,2	—	6,0	34	9,3	8,0	2,0	—
Архангельская (2), 1000 строк	2,3	0,3	0,3	—	1,0	—	3,9	31	10,7	7,1	2,6	2,8
Новгородская, 652 строки	4,9	0,2	0,3	—	0,5	—	5,9	42	7,7	8,4	6,0	0,9

Из таблицы видно, что подавляющее большинство сдвигов приходится на начальный такт: здесь можно увереннее деформировать ритм в расчете, что последующие такты его восстановят. Во внутренних тактах сдвиги используются гораздо осторожнее; при этом в III такте часто, а во II такте почти всегда они появляются лишь после сдвига в I такте, как бы задающего инерцию: «Прощай, горы, *прощай*, лес...», «Играй, *играй*, гармонист...» В последнем такте и на стыке его с предпоследним сдвиги вовсе редки: здесь они слишком резко переламывают уже установившийся ритм стиха.

Междутактовые сдвиги допускаются гораздо реже, чем внутритактовые: это свидетельствует о том, что границы между тактами живо ощущаются стихослагателями. Аналогичное явление известно и в силлаботонике: показано, например, что в английском стихе внутристопные сдвиги ударения (особенно на I стопе) обычны, а междустопные употребляются лишь как выразительное исключение [Тарлинская 1976]. Стопы в стихе являются такой же структурной реальностью, как такт в музыке (хотя до сих пор некоторые утверждают, будто стопа — «условность»). В частушках междутактовые сдвиги сосредоточены в середине стиха и по большей части связаны с устойчивыми синтаксическими конструкциями (сильные ударения — по типу «Не люби, *дочка*, Гаврилу», слабые — по типу «Хороша *наша* деревня»).

Общая частота сдвигов ударения по губерниям полностью подтверждает наблюдение Трубецкого: в частушках северных губерний сдвигов мало, в частушках южных — много. Если расположить частушки по губерниям в порядке учащения сдвигов ударения и провести рубежи по местам более заметных перепадов, то последовательность будет такова. Северная зона (6—15% сдвигов): губернии Новгородская, Пермская, Псковская, Архангельская, Костромская, Ярославская, Нижегородская, Тверская, Владимирская; промежуточная зона (20—30% сдвигов): губернии Московская, Калужская, Казанская, Рязанская, Тамбовская; южная зона (38—84%): губернии Орловская, Саратовская, Воронежская, Тульская, Курская. Мало того: при движении с севера на юг сдвинутые ударения в частушках становятся не только чаще, но и полновеснее — доля легких сдвигов, на слух едва ощутимых («*Меня* маменька бранила»), делается все меньше, а тяжелых сдвигов соответственно больше. Средняя доля легких сдвигов для частушек северной зоны — 42%, южной зоны — 25%; промежуточная зона здесь дает показатель, почти неотличимый от северного (40%). Хочется предположить, что обилие сдвигов ударения на юге — это следствие влияния силлабического украинского стиха (народного, а через него и литературного); но это, может быть, слишком смелое обобщение.

Подтверждается и другое наблюдение Трубецкого: сдвиги ударения и сдвиги стихораздела находятся в отношении взаимной компен-

сации: чем меньше первых — тем больше вторых. Если расположить частушки по губерниям в порядке от более частых сдвигов стихораздела к более редким и провести рубеж по перепадам, то получится картина, очень близкая к той, которую мы уже видели. Самая северная зона (20—16% сдвигов; говоря, что здесь «частушек с такими сдвигами больше, чем частушек без сдвигов», Трубецкой явно преувеличивал): губернии Архангельская, Псковская, Новгородская; северная зона (12—9% сдвигов): губернии Костромская, Тверская, Ярославская. Нижегородская; промежуточная зона (7—5% сдвигов): губернии Пермская, Владимирская, Московская, Калужская; южная зона (2,5—0% сдвигов): губернии Казанская, Рязанская, Тамбовская, Саратовская, Тульская, Курская, Орловская, Воронежская. Промежуточная полоса смещена к северу по сравнению с промежуточной полосой, которую мы видели, рассматривая сдвиги ударений; но группировка губерний в основном остается та же, и сильно изменяется лишь место Пермской губернии.

Мы видим: как при движении к югу учащение сдвигов ударения размывает внутренний ритм частушечных строк, так при движении к северу учащение стихораздельных сдвигов размывает внешние границы частушечных строк, сплавляет каждую пару коротких строк в одну длинную. (В одной из новых записей — № 1026 по сборнику З. Власовой и А. Горелова, из Лешуконья — это сплавление доходит до предела: «Задушевная подружеч/*ка*, найди-ко мне дружка! / Ты скажи, что я *самосто*/ятельная девушка!»). Этому размыванию содействует третий исследуемый признак — сдвиг приступов. Процент строк с наращениями и усечениями в начале на Севере довольно высок, а при движении к югу быстро падает. Для самой северной зоны средний процент начальных сдвигов — 10%, для северной — 5%, для южной — 2%; промежуточная зона на этот раз сливается не с северной, а с южной, показатель ее — тоже 2%.

Наконец, подтверждается и третье наблюдение Трубецкого: относительно сравнительной употребительности исследуемых приемов. Действительно, чаще всего употребляются сдвиги стихораздела, затем — начальные наращения, затем — начальные усечения. Теперь мы можем еще добавить, что регрессивный сдвиг (односложным наращением в начале стих цепляется за предыдущий) употребителен чаще, чем прогрессивный (односложным наращением в конце стих цепляется за последующий). В северных губерниях, где сдвиг стихоразделов — основное средство разнообразить стих, это преобладание заметнее (в Архангельской губернии — вчетверо, в Новгородской — втрое), в южных оно сходит на нет (из 4 губерний, где соотношение обратное, две находятся в южной и одна в промежуточной зоне). По крайней мере так зафиксировано в старых записях.

Привлечение новых записей (по сборнику З. Власовой и А. Горелова) позволяет добавить в сделанные наблюдения еще одно измерение —

историческое. Для сопоставления были взяты три подборки частушек: для Новгородской области — по тем же местам, где делались старые записи (Боровичи, Валдай, Старая Русса), для Архангельской — одна по старым местам (Онега), другая по новым (Лешуконье). Сравнение показывает некоторые черты нового. Процент строк со сдвигами ударения в Новгородской области существенно не меняется, но в Онеге снижается более чем на треть, а в Лешуконье оказывается в два с половиной раза ниже. По-видимому, здесь сказывается историческая тенденция, а не только разница между районами. Далее, всюду исчезает преобладание регрессивного сдвига стихораздела над прогрессивным, прежде столь заметное: прогрессивный сдвиг («Что ж ты, белая березонь/*ка*, Стоишь и все шумишь») наступает, регрессивный («Хорошо рыбу ловить, *Ко*/тора рыба ловится») отступает — на консервативный Север вторгаются признаки южных ритмов. Наконец, уникально высоким оказывается процент усечений в Лешуконском районе. Может быть, это особенность записей: часть их делалась неспециалистами, которые вполне могли записать: «(—) Дролечка, по вам / Сердце рвется пополам...» (№ 1082) вместо предположительного «Ой, дролечка, по вам...» и т. п.; но, может быть, это и особенность пения внутригубернского масштаба. Мы не имели возможности привлечь для сравнения новые записи по центральным н южным областям; по-видимому, такое сравнение покажет много нового и интересного.

По итогам нашего рассмотрения представим для наглядности два примера. Вот частушка, характерная для северной России (Елеонская, № 132, из Онеги): в первой строке — начальное наращение, между первыми двумя — регрессивный сдвиг словораздела, между третьей и четвертой — прогрессивный сдвиг словораздела, сдвигов ударения нет:

*По*ставлю елку о кровать,
Не стану елку поливать.
Мне-ка миленький наказы*вал*
Ни с кем не баловать.

Вот частушка, характерная для южной России (Елеонская, № 5203, из-под Саратова): в первой и третьей строке — внутритактовые сдвиги ударений — более резкие в первом такте (многосложное слово!), более мягкие в третьем такте (двусложное слово, совпадающее с тактом; при произношении «и́дет», «при́дет» эти сдвиги исчезают); в четвертой строке — междутактовый сдвиг ударения на середине строки; нарушений стиховых границ нет:

*Мама*шенька, *идет* мальчик
Я поставлю самоварчик;
*Мама*шенька, *придет* Костя,
Ты прими *Костю* за гостя.

В заключение хотелось бы коснуться трех вопросов, затрагивающих организацию частушечного стиха на более высоких и более низких уровнях, чем строки и их сцепление.

Во-первых, это рифмовка. Основной тип рифмовки частушек, как известно, перекрестный, с рифмующимися четными строками и холостыми нечетными (*XAXA*); первый попавшийся пример (Елеонская, №1):

Голубая ленточка
Упала в сине морюшко;
Не на радость полюбила —
На велико горюшко.

Следующий по употребительности тип — парная рифмовка (*AABB*); пример ее — выше («Мамашенька, идет мальчик...»). Остальные типы малоупотребительны: по большей части это сочетания двух предыдущих по схемам *AAXA* (пример — выше: «Поставлю елку о кровать...») и *XXAA* или *AAXX* (пример — Елеонская, № 4068):

Пущай говорят,
Что я бедная:
Девятьсот в сундуке,
Пересыпаны в муке.

Естественный вопрос: нет ли географических закономерностей и в распределении этих рифмовок? Априори можно бы предполагать, что перекрестная рифмовка характерна для Севера, а парная для Юга: с одной стороны, мы видели, что на Севере крепче сцепление строк внутри строфы, с другой стороны, мы знаем, что на Юге четверостишные частушки уступают место двустишным («страданиям») — движение идет от связности к отрывистости. Но подсчеты этого не подтверждают. Пропорции перекрестной, парной и прочих рифмовок по старым записям для Архангельской губернии (200 четверостиший) — 65 : 25 : 6; для Новгородской (200 четверостиший) — 59 : 37 : 4; для южных (Тульская, Орловская, Курская, Воронежская, Тамбовская, Рязанская, Саратовская — 360 четверостиший) — 56 : 38 : 6. Показатели для Новгородской и южных губерний по существу одинаковы: разницы между Севером и Югом нет. По новым записям для тех же мест Архангельской губернии (200 четверостиший) эти пропорции — 80 : 14 : 6, для Новгородской губернии (200 четверостиший) — 84 : 11 : 5; видимо, можно говорить не об ослаблении, а об укреплении перекрестной рифмовки на Севере. Интересно было бы также проверить подсчетами высказывавшиеся мнения, будто в современных частушках учащается точная рифма (вместо ассонансов) и учащается полная рифмовка *ABAB* (вместо *XAXA*); и то и другое, если бы подтвердилось, могло бы считаться влиянием литературного стихосложения на фольклорное. Эти обследования еще впереди.

Во-вторых, равномерно ли распределяются отклонения от «правильного» ритма по четырем строкам частушечного четверостишия? О сдвигах стихораздела речи нет — они, по определению Трубецкого, отмечаются только внутри полустрофий (между 1 и 2 или между 3 и 4-м стихом; по предварительным подсчетам, во втором — семантически главном — полустишии они чаще, к концу частушка скреплена крепче). О сдвигах приступа тоже речи нет: они отмечаются только в начале полустрофий, в 1 и 3-м стихах. Что касается сдвигов ударений, то они распределяются по четырем строкам следующим образом (в абсолютных числах): Архангельская губерния (500 четверостиший) — 8, 17, 14, 14; Новгородская (400) — 23, 13, 23, 19; Московская (300) — 25, 36, 35, 42; Тульская, Орловская, Курская, Воронежская (153) — 17, 36, 29, 36. Кажется, можно говорить о тенденции выделять сдвигами ударений на Севере начальные строки полустрофий, а на Юге конечные. Но тенденция эта, если она и есть, очень слабо выражена.

В-третьих, не подчеркивается ли членение строки на полустишия и затем на такты учащением словоразделов после четных слогов (границы тактов) и особенно после 4-го слога (граница полустиший)? Для этого необходимо сравнить реальное расположение словоразделов в частушечном стихе с естественным языковым расположением их, вычисленным по вероятностной модели. Правила вычисления (впервые разработанные Б. В. Томашевским и затем усовершенствованные А. Н. Колмогоровым) изложены нами в другом месте (см. выше, «Вероятностная модель стиха»). Мы вычислили их для четырех ритмических форм 8-сложной строки (звучащей 4-стопным хореем с женским окончанием) и для трех ритмических форм 9-сложной строки (звучащей 4-стопным хореем с дактилическим окончанием). Реальный материал по частушкам был взят из послевоенных текстов сборника З. Власовой и А. Горелова (для четырех форм 8-сложной строки — 200, 200, 250 и 250 стихов; для трех форм 9-сложной строки — 106, 124 и 135 стихов). Вот процент словоразделов после каждого слога в них; серединный словораздел (после 4-го слога) выделен полужирным шрифтом.

1) Полноударная строка, 8-сложная: «Сено сухо, сено сухо». Теоретический процент словоразделов после 1, 2-го и т. д. слогов: 42, 58, 49, **51**, 42, 58. Реально: 55, 45, 52, **48**, 51, 49.

2) Строка с пропуском 1-го ударения, 8-сложная: «У конторы окна полы». Теоретически после 3, 4-го и т. д. слогов: 60, **40**, 44, 54. Реально: 61, **39**, 50, 50. Строка 9-сложная: «Захватить бы буйну голову». Теоретически: 27, **73**, 73, 27. Реально: 62, **38**, 39, 61.

3) Строка с пропуском 3-го ударения, 8-сложная: «Экий милый терпеливый». Теоретически после 1, 2-го и т. д. слогов: 33, 67, 7, **49**, 38, 6. Реально: 47, 53, 9, **48**, 42, 1. Строка 9-сложная: «Черна ленточка колышется». Теоретически: 53, 47, 8, **33**, 28, 31. Реально: 49, 51, 6, **23**, 65, 6.

4) Строка с пропуском и 1, и 3-го ударений, 8-сложная» «Самовары, самовары». Теоретически после 3, 4-го и т. д. слогов: 12, **50**, 33, 6. Реально: 15, **45**, 38, 2. Строка 9-сложная: «Ягодиночка на льдиночке». Теоретически: 1, **51**, 37, 11. Реально: 8, **26**, 54, 12.

Мы видим: никакой «стопобойной» тенденции, отбивающей такты и полустишия, полносложный частушечный стих не обнаруживает. На всех женских словоразделах реальный процент ниже вероятностного (или в лучшем случае равен ему), а на срединном словоразделе между полустишиями — в особенности. «Женской цезуры» в народном хорее нет, как нет ее и в литературном хорее. Единственная заметная тенденция в распределении словоразделов, отклоняющаяся от естественной языковой, заметна в 9-сложных строках: это повышение дактилических словоразделов после 5-го слога, как бы предваряющих дактилические окончания всего стиха: «Черна лен*точка* колышется», «Годи*ночка* на льдиночке».

Для того чтобы высчитать, как предпочитаются по губерниям те или иные расположения строк в частушке или ударений и словоразделов в строке, мы еще не имеем достаточного материала. Это — дело будущего.

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ РИФМЫ

1. Русская рифма изучалась с применением подсчетов реже, чем русская ритмика. Правда, классическая работа В. М. Жирмунского (1923) целиком построена на очень тщательных подсчетах, однако в текст они не вошли (лишь изредка появляясь в примечаниях) и недоступны для использования [Жирмунский 1975, 235—429]. Появляются результаты подсчетов и в умножающихся работах последних лет (более всего в книге Д. Самойлова [Самойлов 1982, 1973]), но обычно они разрозненны и плохо сводятся воедино. Задача настоящей статьи — предложить материалы для связного обследования некоторых аспектов русской рифмы на всем протяжении ее истории. И охват материала, и система классификации, и методика подсчетов, несомненно, могут быть усовершенствованы, но и в теперешнем виде полученные данные обладают, по крайней мере, взаимосопоставимостью и этим могут быть полезны.

2. **Запас рифм** поэзии на каждом этапе ее развития поддается подсчету труднее всего. Для этого нужен двусторонний подход: от естественных данных языка в целом и от конкретных словарей рифм конкретных авторов. Естественные рифмообразующие данные русского языка рассчитаны А. Н. Колмогоровым [Ревзин 1962, 287—288; Кондратьев 1963] (25 рифмующихся пар на 100 слов прозы) и подтверждены Т. Экманом [Eekman 1974, 45] (12,5 точных, в том числе 7,8 грамматических, и 12,5 неточных пар на 100 слов прозы: это больше, чем в польском, болгарском, немецком, английском, и гораздо больше, чем в сербском и чешском). Однако словари рифм опубликованы только для трех русских поэтов, а этого недостаточно [Shaw 1974, 1975, 1975a]. В качестве временной меры мы предлагаем данные о «выборочных словарях рифм» 8 русских и 5 иноязычных стихотворных корпусов по 1000 женских и 1000 мужских пар: Симеон Полоцкий (первая тысяча по «Избранным сочинениям», Л., 1953), Кантемир (сатиры 1—6), Ломоносов (оды, 1739—1764), Пушкин (стихи, 1824—1836), Некрасов (сатиры, 1858—1877), Фет (первая тысяча по каноническому своду), Брюсов (лирика, 1901—1909), Маяковский (стихи, 1927—1928), «Carmina Burana», Данте («Ад»), Расин («Митридат», «Ифигения», «Федра»), Гете («Фауст»), Теннисон («In memoriam»). В русских стихах учитывались только парные рифмы, в иноязычных также тройные и четверные.

3. Единицей подсчета было рифмическое гнездо. Рифмическим гнездом считалась совокупность слов, которые в данном корпусе все могут рифмовать между собой, например на ***-аба***, ***-ибо***, ***-авый***..., ***-ага***, ***-ада***..., ***-ека***, ***-ено***, ***-ены***, ***-еный***... и т. д. Если наряду с точными рифмами (*пена—вена*, *сено—колено*) в корпусе появлялись приблизительные (*пена—сено*, *пене—сени*), йотированные (*тени—гений*, *пене—гений*),

неточные пополненные (*тени—сменит*), неточные замещенные (*тени—теми*), то они учитывались как отдельные гнезда ***-енЪ***, ***-енЬ***, ***-ени(й)***, ***-енЬ(й)***, ***-ени(П)***, ***-е(М)и***, где (й) — факультативный «йот» или неслоговое ***и***, (П) — любой пополняющий (добавочный) согласный, а (М) — любой замещающий (нетождественный) согласный. Не учитывались в качестве гнездообразующих согласные удвоенные (***-ены*** — ***-енны***) и непроизносимые (***-езны*** — ***-ездны***); узуально-непроизносимым считалось также ***в*** в сочетании ***-олны*** — ***-олвны***. Рифма типа ***мог—срок*** учитывалась как ***-ок***, ***мог—вздох*** — как ***-ох***, для ***мог—ног*** вводилось особое гнездо ***-ог***. Рифмы на ***-т(ь)ся*** и ***-ца*** различались для XVIII—XIX вв. (где они не смешивались) и не различались для XX в. Результаты подсчетов представлены в таблице 1.

4. **Богатство репертуара рифм**, т. е. число рифмических гнезд в русском стихе, очевидным образом растет (особенно резко — от Симеона к Кантемиру и от Фета и Брюсова к Маяковскому). Важнейшим фактором здесь является, конечно, освоение приблизительных и неточных рифм (ср. табл. 4): так, появление рядом с рифмами на ***-ба*** и на ***-ан*** рифм типа ***труба—барабан*** практически увеличивает число основных рифмических гнезд в полтора раза. Правда, можно предположить, что одновременно с этим некоторые гнезда, прежде различавшиеся, сливаются в восприятии воедино: ***-ена***, ***-ено***, ***-ены***, ***-ену***, ***-енЪ*** ощущаются не как пять гнезд, а как одно ***-енЪ***. Для Брюсова и Маяковского в таблице 1 даны в скобках показатели с соответствующим сокращением, но и они достаточно велики. Более того, если у Маяковского выделить только точные рифмы классического типа, их окажется 346 (с сокращением — 311) на 500 пар: это значительно больше, чем у Пушкина (273 на 500). Пушкин был неправ, заявляя: «Рифм в русском языке слишком мало» («Путешествие из Москвы в Петербург», гл. «Русское стихосложение») — по богатству рифм, не только потенциальному, но и реализованному, русский язык не уступает европейским языкам синтетического типа, а стоит наравне с ними и далеко превосходит языки аналитического типа (французский; если английский и оказывается богаче мужскими, чем русский, то лишь потому, что в нем финальные согласные могут быть не только глухие, но и звонкие).

5. **Разнообразие рифм**, т. е. количество различных слов, используемых в каждом ритмическом гнезде (у одного поэта гнездо ***-ава*** может состоять из 10 раз повторенной пары ***слава—держава***, у другого — из 10 различных пар), нами специально не рассматривалось: это предполагает сопоставление словаря рифм с общим словарем языка поэта и требует иных методов подхода. Разнообразие рифм косвенно влияет и на богатство репертуара рифм: если у Кантемира больше рифмических гнезд, чем у Ломоносова, а у Некрасова, — чем у Фета, то это едва ли не потому, что сатирические темы Кантемира и Некрасова требуют более разнообразной лексики, чем темы Ломоносова (***слава—держава***) и Фета

(*очи—ночи*). В лирике Некрасова, вероятно, картина иная. Так неожиданно вскрывается связь между «формой» и «содержанием» стиха.

6. **Концентрация рифм** измерялась долей всех рифмических употреблений, приходящихся на 5 самых употребительных рифмических гнезд каждого поэта. С повышением богатства рифм понятным образом понижается концентрация: от Симеона до Брюсова запас женских рифм возрастает втрое, а показатель концентрации сокращается в 9 раз — чем больше запас рифм, тем равномернее поэты распределяют его по разным гнездам. Примечателен минимальный показатель концентрации рифм у Данте: забота Данте о разнообразии рифм давно отмечена дантоведами.

Вот перечень «ведущих» рифмических гнезд у разных поэтов: первые четыре места обычно бесспорны, пятое иногда делят несколько равно употребительных гнезд (тогда они перечисляются в скобках).

Женские рифмы — Симеон Полоцкий: *-ити*, *-аше*, *-ати*, *-ает*, *-ися*; Кантемир: *-ает*, *-ится*, *-ают*, *-ою*, *-одит*; Ломоносов: *-ает*, *-ами*, *-ою*, *-ают*, *-ены*; Пушкин: *-енье*, *-ою*, *-ами*, *-енья*, *-али*; Некрасов: *-ая*, *-ает*, *-или*, *-али*, *-оже*; Фет: *-ою*, *-ами*, *-ает*, *-енья*, (*-озы*, *-уки*, *-ится*); Брюсов: *-енЪй*, *-енЬ(й)*, *-оды*, *-али*, (*-ежнЪй*, *-елЬ(й)*, *-етЬ(й)*, *-ета*, *-адЪм*, *-атья*); Маяковский: *-елЬ*, *-аца(П)*, (*-амЬ(П)*, *-удЬ(П)*, *-ея*, *-ету*); «Burana»: *-atur*, *-orum*, *-ari*, *-orem*, (*-oris*, *-ura*); Данте: *-etto*, *-ai*, *-ui*, *-ato*, *-one*; Расин: *-ère*, *-ence*, *-age*, *-elle*, *-endre*; Гете: *-eben*, *-agen*, *-eren*, *-ieren*, *-iesen*.

Мужские рифмы — Ломоносов: *-ет*, *-ит*, *-ой*, *-ать*, *-от*; Пушкин: *-ой*, *-ей*, *-ал*, *-ом*, *-от*; Некрасов: *-ал*, *-ом*, *-ать*, *-ов*, *-ой*; Фет: *-ой*, *-ей*, *-ом*, *-на*, *-ать*; Брюсов: *-ой*, *-ей*, *-ом*, *-он*, *-ты*; Маяковский: *-ой*, *-от*, *-ом*, *-ей*, (*-он*, *-ет*); Расин: *-eux*, *-ous*, *-oi*, *-as*, (*-té*, *-eur*, *-ir*); Гете: *-ein*, *-ehn*, *-ohn*, *-aus*, *-ehr*; Теннисон: *-ee*, *-ay*, *-ore*, *I*, (*-ise*, *-air*).

Из перечня следует, что наиболее продуктивны те гнезда, в которых пересекаются ряды словоизменений различных частей речи. У первых поэтов господствуют характерные окончания глаголов; характерные окончания существительных появляются позднее (причем раньше всего — в подударных формах творительного падежа).

7. **Удельный вес рифм** — это доля женских (или мужских) окончаний и созвучий в рифме от общего их числа во всем стихотворном тексте. Так, у Ломоносова на текст с 500 женскими рифмами (1000 женских клаузул в конце стиха), образующими 194 рифмических гнезда, приходится 2786 женских словесных окончаний внутри стиха, образующих 827 потенциальных рифмических гнезд (табл. 2). Из таблицы видно: в русском стихе рифма оттягивает на себя около трети всех соответственных окончаний в стихе и использует около четверти речевого запаса женских рифмических гнезд и около половины мужских. Разница между данными по удельному весу рифм в словаре Ломоносова и Пушкина невелика: по-видимому, это общая, а не индивидуальная закономерность. Для сравнения укажем, что у Теннисона на мужские

рифмы приходится вдвое большая доля, 64% всех мужских словесных окончаний в стихе (т. е. господство мужских рифм в английском стихе деформирует естественные речевые возможности гораздо больше, чем кажется исследователям), и почти такая же доля, 52%, всех потенциальных мужских рифмических гнезд.

8. **Грамматичность рифм** [см. Якобсон 1979; Ворт 1978; Shaw 1974, XXXII—XLII; Стехин 1970]. Была подсчитана частота рифмования существительных (С), прилагательных с причастиями и наречиями (П), глаголов (Г), местоимений (М) и их сочетаний (ГГ, ГС) и т. д.; для существительных особо выделялись более однородные «парадигматические» сочетания (СС) — слов, рифмующихся во всех числах и падежах: *тень—сень*, *тени—сени* и т. д., и менее однородные «непарадигматические» (Сс): *тень—день*, *тени—дня* и т. д. Материал тот же, что и в § 2; добавлены рифмы досиллабической поэзии XVII—XVIII вв. (послание Шаховского к Пожарскому, послания Савватия, интермедии из Тихановского сборника, всего 408 мужских и 326 женских) и дактилические рифмы (ранние поэты, от Жуковского до Печерина, — 219; Некрасов — 470 и 520; Никитин, Суриков, Дрожжин — вместе 656; Минаев, Трефолев, Бальмонт, Брюсов — по 500; Маяковский, 1924—1927 гг. — 381). Результаты (в процентах) представлены в таблицах 3а—3в.

Из таблиц видно: а) разные части речи по-разному распределяются в мужских, женских и дактилических рифмах: это означает, что каждая часть речи имеет, так сказать, свой ритмический (в том числе клаузальный) словарь, особенности которого очень важны, между прочим, для проблемы «ритм и синтаксис»; б) общее направление эволюции — от однородных к неоднородным рифмам, т. е. от подчеркнутого параллелизма к затушеванному; любопытно, что в дактилических рифмах стихи с «крестьянской» тематикой консервативнее сохраняют черты параллелизма, чем стихи с «городской»[1]; в) два основных сдвига в этом направлении деграмматизации — между XVII и XVIII и между XIX и XX вв.; в промежутке эволюция менее заметна.

9. **Точность рифм**. Прежде всего нужно различать объективное, исследовательское и субъективное, оценочное понятия точности. Первое («рифма с такой-то степенью фонетического и графического сходства называется точной, а с такой-то — нет») мы будем называть просто точностью, второе («рифма *я—меня* для Сумарокова неточная, для Пушкина точная, а для Бальмонта опять неточная») — узуальной точностью.

---

[1] Для Некрасова в таблице 3 как «городские» учтены (по изд. «Библиотека поэта». Большая серия, 1967) стихотворения: т. I, с. 59, 98, 159, 164, 347, 443, 541; т. II, с. 146; как «крестьянские» и «лирические»: т. I, с. 129, 170, 175; т. II, с. 18, 70, 130, 143, 144, 145, 152, 153, 159, 163, 267, 382; т. III, с. 309, 312, 338 и отрывки из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Ср. также [Стехин 1969].

Узуальная точность есть величина, заранее неизвестная; исследование для того и предпринимается, чтобы выяснить тот узус, особый для каждого поэта и периода, в котором та или иная рифма воспринимается как «точная», т. е. приемлемая. Без такого исследования возможны самые неожиданные аберрации в восприятии рифм. Так мы обычно не замечаем неточности рифм Исаковского и Твардовского, считая их «традиционными» и «классическими». Так мы видим иногда рифму там, где ее нет: известное стихотворение Фета: «Вдали огонек за рекою. / Вся в блестках струится река, / На лодке весло удалое, / На цепи не видно замка. / Никто мне не скажет: «Куда ты / Поехал, куда загадал?» / Шевелись же, весло, шевелися! / А берег во мраке пропал...» и т. д. кажется нам зарифмованным *AbAb XcXc*... с резким переходом от полной рифмовки к неполной; в действительности же перед нами ровная рифмовка *XaXa XbXb*..., ибо *рекою—удалое* для Фета — никоим образом не рифма.

Для того чтобы выявить смену узусов точности на всем протяжении от Кантемира до наших дней, необходимо мерить их одной и той же условной мерой объективности, не смущаясь, что применительно к одним эпохам она кажется естественной, а к другим — непривычной. Мы вслед за В. М. Жирмунским приняли за такую условную меру тот узус фонетического и графического тождества, который сложился (отчасти под влиянием западных образцов) в русской поэзии XVIII в., строже всего — в сумароковской школе. Можно было бы сделать и наоборот и прилагать не норму Сумарокова к рифмам Маяковского, а норму Маяковского к рифмам Сумарокова, но это практически гораздо менее удобно.

Таким образом, мы различаем рифмы точные (*мил—бил, был—бил, лёд—бьёт*; такие отступления от графического тождества, как в последних двух примерах, допускались в русской рифме с первых же ее шагов, вероятно по аналогии с такими западными примерами, как *plaire—mère, rund—bunt*) и отклоняющиеся от них, «аномальные», а среди последних — женские йотированные (ЖЙ, с факультативным йотом или неслоговым *и*, *долы—голый*), женские приблизительные (ЖП: *много—бога*)[2], женские неточные (ЖН: *потомки—Потемкин*), мужские закрытые неточные (МзН: *сон—волн*) и мужские открытые неточные (МоН: *цветы—следы*), в том числе мужские закрыто-открытые (Мзо: *плечом—горячо*); т. е. вслед за В. М. Жирмунским под «приблизительными» мы подразумеваем рифмы с нетождественными безударными гласными, под «неточными» — с нетождественными согласными. Доля

[2] В понятие «приблизительная рифма» мы вслед за В. М. Жирмунским [Жирмунский 1975, 334—350] объединяем все случаи графического несовпадения заударных гласных — и при фонетическом тождестве редуцированного звука (*много—бога*), и при его нетождестве (*много—богу*). Это несовпадение — объективный признак, одинаково учитываемый для материала всех периодов;

неточных рифм вычисляется в процентах от общего количества женских, мужских закрытых или мужских открытых рифм; доля йотированных и приблизительных — от общего числа женских за вычетом неточных. Во всех сомнительных случаях мы предпочитали считать рифму точной, чтобы не завышать количества аномалий: так, рифму *пикой—великий* мы считали точной для XVIII—XX вв., рифму *снова—златого* — точной для XVIII—XIX и ЖП для XX в., рифму *надо—отрада* — точной для XVIII и ЖП для XIX—XX вв., ибо в разное время существовали орфографические варианты «великой», «златова», «нада».

Элементом точности является и показатель опорных звуков (оп. з.) — среднее на 100 строк количество совпадающих звуков влево от ударного гласного до первого резко не совпадающего согласного («нерезким несовпадением» считались, например, ***д*** и ***дь***, ***д*** и ***т***, но ***дь*** и ***т***— уже «резким несовпадением»). Так, для рифмы *ограда—отрада* учитывался 1 опорный звук, для рифмы ***ограда—конокрада*** — 2, для рифмы ***ограда—мимо града*** — 3.

Показатели точности мужских и женских рифм представлены в таблице 4, дактилических — внесены в таблицу 3. Высказывавшиеся предположения о прямой связи точности рифм с системой жанров [Западов 1969, 1969а] и метров, по-видимому, не подтверждаются: в частности, для Маяковского подсчеты по «сатирическим» силлабо-тоническим хореям 1927—1928 гг. дали те же показатели, что и по акцентному стиху. Ср., однако, заметную разницу между хореическими «сказками» Пушкина и другими его произведениями.

10. **Йотированные рифмы** редки в XVIII в. до Державина и Капниста, канонизируются Жуковским, свободнее всего употребляются в начале XX в., а в последние годы опять начинают избегаться. Йотированные рифмы после твердых согласных (*лыко — дикой*) встречаются чаще, чем после мягких (*лики—дикий*): доля последних среди ЖЙ в 1745—1860 гг. составляет 14%, в 1860—1905 гг. — 21%, в 1905—1913 гг. — 46%, в 1913—1935 гг. — 34%, в 1935—1975 гг. — 27%.

11. **Приблизительные рифмы** редки до поколения Тютчева и Бенедиктова, канонизируются поколением А. К. Толстого, но полной свободы тоже достигают лишь в XX в. Основные типы приблизительных созвучий выделены в таблице 5 (по выборкам в 1000—2000 созвучий для каждого периода); первые 4 столбца соответствуют чисто графической «приблизительности» (рифмы на редуцируемый гласный), последние 2 — фонетической «приблизительности» (рифмы на нередуцируемые ***ы***, ***у***). Пропорции их меняются по периодам неожиданно мало;

субъективно же, конечно, рифмы типа ***много—бога*** читателями XVIII в. воспринимались как заведомо неточные, а читателями XX в. как заведомо точные. Именно для того чтобы выявить этот сдвиг ощущений, важен единообразный учет явления, вызывающего эти ощущения. Подробнее см. ниже, § 11.

можно лишь отметить неуклонное падение типа *поле—воля* (когда-то ведущего) и неожиданный взлет типа *много—богу* в XX в. (хотя практически употребителен этот тип был с самого начала, а осознанно узаконен, хотя и не учащен, еще А. К. Толстым). По-видимому, здесь еще понадобятся более дифференцированные подсчеты[3].

12. **Неточные женские рифмы** проявляются в русской поэзии двумя полосами: во-первых, в 1780—1840 гг., от Державина до Лермонтова (со спадом на пушкинском поколении), и, во-вторых, вдесятеро сильнее, в 1913—1975 гг., от Маяковского до наших дней (со спадом в 1935—1960 гг.). Их можно дифференцировать следующим образом [ср. Толстая 1965]. Женская рифма в послеударной части имеет две консонантные позиции: интервокальную и финальную; на каждой из них может иметь место тождество рифмующих звуков (Т), пополнение (П) и замена (М). Различные их комбинации дают один вид точной рифмы (Т-Т: *разом—приказом*) и 8 видов неточной рифмы (Т-П: *люди—будет*; Т-М: *буден—будет*; П-Т: *наши—марше*; П-П: *рыскал—Симбирска*; П-М: *призрак—ризах*; М-Т: *назло—масла*; М-П: *никель—книги*; М-М: *затыркал—затылком*). В таблицу 6 вынесены показатели (П)-заполнений и (М)-заполнений каждой позиции в процентах от общего количества неточных женских рифм в каждой подборке текстов.

Из таблицы видно: в финальной позиции (П) устойчиво преобладает над (М), в интервокальной — (М) над (П); а по суммарному показателю неточности (П-М) сперва более расшатанной оказывается интервокальная позиция, потом — финальная, потом — опять интервокальная. От Державина до конца XIX в. рифмы типа *благовонны—водны* или *трубит—будит* среди неточных обильны, а рифмы типа *потомки—Потемкин* уникальны (по-видимому, первые в большей степени опираются на народную рифмовку [Федотов 1971], где фоническая неточность компенсируется синтаксическим параллелизмом: *ложкой кормит, а стеблем глаз колет*). У Блока впервые финальная неточность (*ветер—свете*) преобладает над интервокальной (*ветер—вечер*), затем это закрепляется у Ахматовой и Маяковского и становится общей манерой. Обратный перелом наступает лишь в конце 1950-х годов у поэтов военного и послевоенного поколения, и в современной поэзии неточные рифмы типа Т-П выглядят уже архаизмами.

13. **Неточные дактилические рифмы** могут быть дифференцированы аналогичным образом по заполнению 1-й интервокальной, 2-й интервокальной и финальной позиций (Т-Т-Т: *Ульянова—заново*, Т-Т-П: *лох-*

[3] Вопрос о том, что задерживало распространение приблизительных рифм — орфоэпические, орфографические или семантические причины, — остается дискуссионным [см. Томашевский 1959, 69—131; Жирмунский 1967; Jakobson 1979].

матого—выматывал; П-Т-П: *под вечер—Прокоповича*; М-Т-П: *сиво-го—разызнасиловал*, М-М-М: *пламенем—правилен* и т. д., всего 27 комбинаций). Мы приводим лишь суммарные (П+М) показатели расшатанности каждой из трех позиций в процентах от общего количества всех неточных дактилических. Эти данные приведены в табл. 7. Видна уже знакомая нам эволюция: вначале максимум расшатанности падает на первую интервокальную позицию (так что параллелизм флексий остается точным: *помощница—работница*, *Троицы—околицы*), у Маяковского и Пастернака резко смещается на финальную, а затем опять начинает отодвигаться в интервокальную глубину рифмы.

14. **Неточные мужские рифмы** эволюционируют по-разному. Рифмы МзН (*гром—холм*, *лес—крест*) точно повторяют эволюцию рифм ЖН с их подъемами в 1789—1815, 1913—1935 и 1960—1975 гг., но в гораздо более скромном масштабе. Рифмы МоН (*цветы—следы*) дают три взлета: первый — в самых ранних одах Ломоносова, рифмованных не по французским, а по немецким образцам, где *Weh—See* — законная рифма; второй — в 1815—1845 гг., когда почти все поэты позволяли себе «влажные рифмы» типа *люблю—мою*, а у Кольцова и других круг этих вольностей расширялся еще больше; третий — в 1960—1975 гг., особенно у самых молодых поэтов. Наконец, рифмы Мзо до 1910-х годов были представлены единицами (*молвы—живый*, *в ночи—опочий*, *плечо—ни о чем*), затем от Ахматовой, Шершеневича, Маяковского входят к 1920-м годам в широчайшее употребление, грозя почти поглотить и Мз и Мо, но в 1930-х годах столь же стремительно выходят из моды и сейчас выглядят архаизмами.

В мужских рифмах можно различить два вида точных (открытые Т-: *топора—пора*, закрытые -Т: *зовет—завод*) и 6 видов неточных (П-: *табуны—бунты*; Т-П: *ураган—врага*; -П: *наш—марш*; М-: *себя—спя*, М-П: *загиб—казаки*; -М: *собор—бой*). Но подсчеты по этой классификации пока не делались.

15. **Фоника неточных рифм**. Относительно того, какие именно звуки предпочитаются или избегаются в различных П- и М-позициях, также имеются пока лишь разрозненные наблюдения. Например, бросается в глаза особенная роль «внутреннего» йота: в МоН XIX в. почти законными являются рифмы типа *я — меня*, а в ЖН XX в. — типа *пене—пенье*; напротив, «внешний йот» в Мзо (*«молвы—живый»*) в XX в. употребляется реже языковой вероятности. Можно отметить, что в интервокальных М-позициях более осторожные поэты предпочитают группы согласных с хотя бы одним общим элементом (*постель-кой—Стенька*), а более смелые — отдельные согласные и группы без общего элемента (*уроки—уродлив*). Из отдельных интервокальных согласных заменяют друг друга чаще всего сходные твердые — мягкие и глухие — звонкие (*зори—дозоры*, *nihil—книги* — у Маяковского свыше 90% случаев), потом «йот» и сонорные (*Кубани—хлебами* — у Твардовского и

Исаковского такие случаи вместе с предыдущими составляют около 75%), потом более отдаленные (*базы—бабы,приросший—природой* и т. п.). Можно, наконец, отметить, что в финальной П-позиции (*копите—Питер, глаза—сказал*) Маяковский сверх вероятности предпочитает сонорные согласные и отчасти избегает мягких и щелевых. Более подробный анализ обещает здесь много интересного [см. Гаспаров 1991, 1995].

16. **Опорные звуки** культивировались в поэзии XVIII в. [Worth 1972, 1973] (под влиянием французского вкуса к «богатой рифме»; как кажется, с начала 1760-х годов внимание к ним усиливается), выходят из поля внимания после Державина (единичные исключения — Шихматов, Трефолев), вновь оживают у модернистов с французскими вкусами (Анненский, Кузмин, Северянин, но также Вяч. Иванов) и после 1913 г. становятся почти обязательными. Дифференцированный подсчет показывает (табл. 8), что неточные рифмы обычно оснащены опорными звуками больше точных (закон компенсации) и, что любопытнее, мужские закрытые — больше женских (в XVIII в. это еще не столь заметно). В последние десятилетия показатель опорных звуков несколько понижается, но это не оттого, что уменьшилось внимание к предударным созвучиям рифмы, а, наоборот, оттого, что эти созвучия еще больше сдвинулись влево, к начальным звукам (анлауту) рифмующего слова [Минералов 1976, 1977; Исаченко 1973, 1983]: рифма *нагане—награде* явно ощущается как более «авангардная», чем *на грани—награде*, а нашей методикой подсчета опорных звуков она не улавливается. Не надо, однако, думать, что это внимание к началу слова — новация последних лет: по предварительному подсчету, процент фонических анафор в рифмующихся словах (*Руслана—Романа, хранила—ходила*) у Пушкина и Лермонтова — около 8—9 для женских рифм и 6—7 для мужских, у Пастернака — 11 и 11, у Маяковского (скачок!) — 20 и 17, у Вознесенского, Евтушенко, Рождественского — 27—38 и 13—17. «Новая рифма» 1960-х годов вырастает из «новой рифмы» 1920-х годов.

17. **Периоды стабилизации и периоды кризиса**. Сопоставляя все прослеженные линии развития отдельных видов аномальной рифмы, приходим к выводу: история русской рифмы представляет собой чередование периодов стабилизации и периодов кризиса — периодов разработки ритмического фонда, определенного некоторыми устойчивыми нормами узуса, и периодов поиска, когда старые нормы рифмовки сменяются новыми. Первая стабилизация — это 1745—1780 гг.; первый кризис («от Державина до Лермонтова») — 1780—1840 гг.; вторая стабилизация — 1840—1900 гг.; второй кризис («от Брюсова до Гусева») — 1900—1935; третья стабилизация — 1935—1960; третий кризис («от Евтушенко до Евтушенко») — 1960—1990. В развитии каждого кризиса рифмы можно выделить три фазы: 1) начальную — отказ от прежнего узуса рифмовки; 2) вершинную — поиски сразу во всех направле-

ниях, с сильными индивидуальными отличиями, с резкими переломами в писательских привычках; 3) заключительную — одно из направлений поисков определяется как предпочтительное, устанавливаются нормы допустимости соответственных новых видов рифмы, а другие направления поисков отмирают. Вряд ли нужно добавлять, что никакой оценочности в слово «кризис» мы не вкладываем.

18. **Первый кризис** (1780—1840-е годы). Исходным стабильным узусом была система идеально точной рифмовки сумароковской школы, исключавшая всякие аномалии. Фаза отказа — период творчества Державина, разрабатывавшего все виды аномальных рифм сразу (кроме разве что ЖП). Фаза поисков — эксперименты, сосредоточенные сперва на ЖН и МзН. Им кладет конец Жуковский и затем пушкинское поколение; рифмовка Пушкина, Баратынского и их сверстников — это как бы попытка ускоренного выхода из кризиса путем возвращения к идеалу точности, но, несмотря на авторитет Пушкина, попытка эта не удалась. Затем эксперименты переносятся на ЖЙ и МоН (последние достигают предела и умеряются в 1840-х годах), а затем на ЖП (начиная с поколения Веневитинова и Тютчева). Итоговая фаза — канонизация ЖП в пределах до 20% и отмирание остальных видов аномальной рифмы (кроме ЖЙ и отчасти МоН), отказ от опорных звуков. Это становится нормой рифмовки для следующего периода стабилизации.

19. **Второй кризис** (1900—1935 гг.). Исходным стабильным узусом были рифмовка второй половины XIX в.: 10—20% ЖП, до 4—5% ЖЙ и МоН, остальные аномалии фактически исключены. Фаза отказа — творчество символистов и акмеистов, 1890—1913 гг.; главный участок работы — рифмы ЖН; наиболее влиятельные экспериментаторы — Брюсов и Блок. Фаза поисков начинается около 1913 г. и достигает наибольшего разброса в 1920—1923 гг.; главной областью экспериментов становятся МН (в частности, Мзо) и ДН, наиболее заметные экспериментаторы — Маяковский и Пастернак, но еще дальше идут, например, Эренбург, Есенин (1919—1922), ранний Сельвинский и особенно (вне наших таблиц) Мариенгоф. Итоговая фаза — 1925—1935 гг.: в круг канонизованных аномалий допускаются ЖН в пределах 25—30% и МН в пределах 5—6%, все остальные далеко пошедшие эксперименты с МН пресекаются. В результате обычное в стихах чередование мужских и женских рифм становится в то же время чередованием точных и (на 25% и выше) неточных рифм, «точек опоры» и «точек свободы»: этот ритм, по-видимому, существен при восприятии современных стихов. Опорные звуки вновь реабилитированы.

20. **Современное состояние**. До 1960 г. средний уровень неточных рифм понижается, после 1960 г. повышается вновь почти у всех поэтов. Фазы этого нового кризиса еще трудно различить, но основное направление поиска уже определяется: в заударной части рифмы П-созвучия вытесняются М-созвучиями, в предударной части опорные

созвучия отодвигаются к анлауту рифмующегося слова, который теперь ощущается как граница рифмы. Так носителем рифмы в стихе впервые делаются не слоги (как в силлабике), не группы слогов, объединенные ударением (как в классической силлабо-тонике), а целые слова (что несомненно связано с освоением чистой тоники). Около 1990 г. выходит из подполья авангард советской эпохи, в беспорядочных публикациях старых и новых стихов становится трудно разобраться, рифму теснит нерифмованный свободный стих; однако описанная закономерность («тоническая рифма» [ср. Исаченко 1983]), как кажется, сохраняет свою силу.

Как сказывалась смена периодов и общих тенденций на рифмовке каждого отдельного поэта, видно из таблицы 4; подробнее останавливаться на этом в рамках данной статьи невозможно.

Таблица 1

Богатство и концентрация мужских и женских рифм

Поэты	Женские		Мужские	
	число гнезд	доля первых 5 гнезд (%)	число гнезд	доля первых 5 гнезд (%)
Симеон	150	44,4	—	—
Кантемир	394	14,6	—	—
Ломоносов	329	20,0	166	20,7
Пушкин	434	11,2	155	20,5
Некрасов	571	7,7	166	22,4
Фет	418	10,8	165	21,5
Брюсов	541(497)	5,3	169	20,7
Маяковский	710(589)	3,7	317	10,8
«Burana»	392	12,4	—	—
Данте	410	5,0	—	—
Расин	129	26,0	113	21,2
Гете	317	13,3	149	17,8
Теннисон	—	—	221	12,9

Таблица 2

Удельный вес рифм в словаре стиха

Рифмы	Ломоносов	Пушкин
Женские:		
доля от общего числа окончаний	1000 : 2786=35,9%	1000 : 2791=33,7%
доля от общего числа гнезд	194 : 827=23,2%	273 : 984=27,8%
Мужские:		
доля от общего числа окончаний	1000 : 3061=32,7%	1000 : 3158=31,7%
доля от общего числа гнезд	121 : 210=57,6%	130 : 234=55,5%

Таблица 3а

Грамматичность рифм (%)

	ГГ	ПП	СС	Сс	ГС	СП	Проч.
Женские:							
Досиллабика	48	15	18	5	3	4	7
Симеон	75	10	4	1	2	3	5
Кантемир	33	20	16	15	3	5	7
Ломоносов	28	17	21	18	2	9	5
Пушкин	17	22	32	15	3	6	5
Некрасов	14	16	34	19	2	7	8
Фет	17	21	24	19	3	9	7
Брюсов	7	17	22	22	8	16	8
Маяковский	1	4	14	26	22	17	16

Таблица 3б

	ГГ	ПП	ММ	СС	Сс	ГС	СП	СМ	Проч.
Мужские:									
Досиллабика	38	9	11	10	9	4	3	5	11
Ломоносов	16	1	3	18	30	13	4	8	7
Пушкин	16	3	5	11	25	8	5	13	14
Некрасов	20	3	3	9	24	13	4	8	16
Фет	14	2	2	11	23	12	9	13	14
Брюсов	2	2	1	14	29	19	10	13	10
Маяковский	2	1	0	8	30	25	9	7	18

Таблица 3в

	ГГ	ПП	СС	Проч.	Приблизительные	Неточные
Дактилические:						
Ранние поэты	8	56	32	4	6	3
Некрасов (гор.)	16	31	41	12	21	8
Некрасов (кр.)	16	46	30	8	9	7
Минаев, Трефолев (гор.)	12	36	34	18	16	3
Никитин, Суриков, Дрожжин (кр.)	38	36	21	5	15	17
Бальмонт	10	54	30	6	14	1
Брюсов	8	48	26	18	23	8
Маяковский	4	10	35	51	28	47

Таблица 4

Приблизительные и неточные мужские и женские рифмы (в %)*

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Кантемир, сатиры I—III, 1729—1730	0,8	—	0,4			—	16,5	477, — —
Тредиаковский, оды, 1752	—	—	0,5	0,3	—	—	37,5	590, 343, 137
Ломоносов, оды, 1738—1743	1,3	—	0,2	0,6	64,0	—	14,0	459, 325, 50
Ломоносов, оды, 1745—1761	1,5	—	0,1	0,8	8,3	—	17,5	816, 474, 109
Ломоносов, «Тамира и Селим», 1750	2,0	—	—	—	2,6	—	13,5	391, 274, 117
Ломоносов, «Демофонт», 1751	—	—	—	—	5,3	—	12,5	376, 283, 95
Сумароков, «Хорев», 1747—1768	—	—	—	—	—	—	49,5	304, 216, 88
Сумароков, «Димитрий Самозванец», 1771	—	—	—	—	—	—	60,5	270, 172, 97
Сумароков, псалмы	—	—	—	0,8	—	—	61,0	366, 245, 109
Сумароков, притчи	—	—	—	—	—	—	63,5	288, 201, 89
Голеневский, оды, 1745—1772	—	—	0,8	3,6	3,9	—	31,0	492, 250, 76
В. Майков, оды, 1767—1775	1,6	—	—	1,3	3,0	—	53,5	552, 300, 99
В. Майков, «Елисей», 1769	—	—	1,7	—	—	—	63,0	345, 235, 109
Поповский, 1754—1756	3,3	—	0,9	—	—	—	16,0	457, 340, 84
Барков, «Басни Федра», 1764	4,0	—	5,0	3,0	1,5	—	18,5	300, 234, 66
Херасков, «Венецианская монахиня», 1758	—	—	1,9	—	—	—	33,5	320, 228, 92
Херасков, «Россияда», I, X, XII, 1779	—	—	—	—	—	—	53,5	533, 272, 160
Херасков, «Владимир», 1785	—	—	0,4	—	—	—	49,0	691, 496, 197
Козельский, «Незлобивая жизнь», 1769	2,7	—	0,7	2,1	3,4	—	20,5	448, 332, 116
Петров, оды, 1767—1778	0,6	—	0,8	0,9	—	—	38,5	498, 231, 101
Петров, оды, 1790—1793	—	—	0,4	0,9	—	—	45,5	543, 243, 119

* Поэты (начиная с Тредиаковского) перечисляются в хронологической последовательности по датам рождения. В последней графе указано по порядку число рифм женских, мужских закрытых и мужских открытых.

Т а б л и ц а 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Ржевский, 1759—1763	—	0,2	1,8	—	1,0	—	21,0	502, 414, 101
Ржевский, 9 стихотворений, 1762—1763	—	—	1,4	—	—	—	81,5	70, 44, 28
Рубан, 1769—1795	1,9	—	2,8	0,9	5,6	—	22,5	481, 319, 90
Княжнин, «Дидона», 1769	0,3	—	0,6	0,4	—	—	30,5	357, 270, 87
Княжнин, «Вадим», 1789	0,8	—	0,3	1,6	1,0	—	37,0	387, 188, 100
Чулков, поэмы, 1775	0,5	—	0,7	—	3,1	—	31,5	428, 330, 97
Попов, песни, 1765—1772	0,3	—	0,3	—	—	—	42,0	305, 195, 110
Аблесимов, 1760—1770-е	—	0,6	1,1	—	1,0	—	63,5	350, 261, 101
Богданович, «Душенька», 1775—1783	—	—	—	—	—	—	31,0	738, 553, 175
Хемницер, басни, I—II, 1783	—	—	—	0,2	—	—	20,0	666, 619, 103
Державин, 1762—1778	0,8	0,8	2,3	1,5	4,3	—		531, 396, 92
Державин, 1779—1790	4,7	0,4	7,2	3,8	2,1	—		786, 452, 126
Державин, анакреонтика, 1793—1804	2,3	0,9	10,2	7,8	13,5	—		433, 334, 89
Державин, 1799—1809	2,8	0,7	13,5	9,0	3,0	—	14,0	614, 466, 101
Радищев, 1780—1790-е	1,0	0,5	6,0	0,8	16,7	—	21,0	199, 125, 24
Осипов, «Енеида», I, IV, 1791	—	—	4,7	0,3	2,1	—	18,5	600, 305, 95
Львов, 1774—1801	1,4	0,8	0,8	0,7	5,2	—	22,0	369, 288, 98
Нелединский, 1774—1805	1,2	1,1	1,9	0,3	12,9	—	25,0	572, 386, 116
Козодавлев, 1780-е	—	—	1,7	—	—	—	23,5	232, 173, 46
Костров, оды, 1778—1780	2,3	—	0,5	—	1,8	—	19,0	399, 210, 56
Костров, «Илиада», I—III, 1787	2,6	—	0,3	—	5,2	—	16,0	349, 272, 77
Капнист, оды, 1783—1801	5,9	0,3	1,6	0,6	—	—	16,0	580, 335, 68
Муравьев, «Военная песнь», 1773	0,6	—	2,4	—	—	—	18,0	168, 96, 16
Муравьев, оды, до 1775	—	—	—	—	5,0	—	69,5	183, 85, 40
Муравьев, 1780—1800-е	0,4	0,8	0,8	—	—	—	46,5	251, 156, 88

Д. Хвостов, оды, 1790—1820	1,9	0,4	3,6	1,4	—	—	20,5	734, 424, 98
Д. Горчаков, 1780—1790-е	—	0,2	0,8	0,3	—	—	34,5	501, 369, 120
Николев, «Сорена», 1784	—	0,5	1,0	—	—	—	47,0	398, 242, 156
Николев, «Самолюбивый стихотворец», 1775	0,2	0,7	1,0	—	—	—	53,0	415, 261, 146
Дмитриев, лирика, 1788—1805	0,2	—	0,8	—	—	—	22,5	520, 343, 78
Дмитриев, басни, 1793—1818	—	—	0,8	—	2,6	—	17,5	359, 268, 77
Долгорукий, 1780-е—1802	—	2,6	2,3	—	6,6	—	22,5	621, 385, 136
Карамзин, 1790—1795	1,1	—	2,3	0,4	0,7	—	20,0	655, 472, 143
Шаликов, до 1819	0,5	—	1,7	—	—	—		406, 306, 97
Бобров, т. I, 1795—1803	5,3	—	1,8	1,7	5,2	—		856, 595, 96
Шатров, псалмы, 1800—1825	—	0,5	0,2	—	—	—		417, 244, 72
Крылов, 1785—1790	0,9	—	0,6	0,3	0,7	—	33,0	469, 296, 139
Крылов, 1793—1795	0,8	1,4	0,8	0,3	0,8	—	27,5	489, 341, 114
Крылов, басни, 1804—1815	—	2,5	2,1	0,7	—	—	28,0	484, 423, 117
Озеров, «Димитрий Донской», 1806	0,4	—	4,3	—	—	—	22,0	461, 370, 91
Котельницкий, «Енеида», 1802	1,3	1,2	4,7	2,7	10,4	—	19,5	600, 333, 67
В. Пушкин, 1798—1822	0,7	—	1,4	0,2	1,9	—		694, 599, 108
Пнин, 1798—1805	—	—	4,6	1,2	20,2	—		476, 338, 114
Марин, 1800-е	—	2,6	2,4	3,7	13,6	—		767, 722, 162
Люценко и Котельницкий, 1795	0,7	0,9	5,2	4,0	12,5	—	23,0	543, 274, 88
Шаховской, «Урок кокеткам», 1815	—	2,7	4,2	2,4	2,3	—		478, 329, 173
Мерзляков, 1796—1801	1,2	5,8	20,0	6,1	20,0	—		346, 277, 45
Мерзляков, 1801—1806	3,7	0,4	2,1	2,7	7,5	—		241, 221, 54
Измайлов, басни 1—66	—	0,4	2,5	0,8	1,0	—		473, 394, 100
Козлов, «Чернец», «Абидосская невеста», 1826	5,3	0,4	0,6	—	31,0	—	10,4	508, 461, 97
Востоков, 1798—1806	3,9	0,6	7,5	3,8	15,5	—		510, 400, 96
Нахимов, ок. 1808—1816	2,0	0,8	8,9	3,7	30,5	—		503, 400, 92
Слепушкин, 1830—1834	1,2	1,6	7,4	1,0	2,4	—		433, 354, 82

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Жуковский, «12 спящих дев», «Певец»	7,0	0,3	0,3	0,2	—	—	13,5	719, 584, 125
Жуковский, романсы, песни, 1806—1815	7,8	0,4	—	0,5	—	—	10,5	464, 384, 85
Давыдов, 1804—1836	7,4	4,7	4,7	3,8	25,4	—	15,0	445, 340, 110
Гнедич, стихи, 1804—1819	0,8	—	3,0	3,3	2,7	—	16,0	377, 303, 75
Гнедич, «Танкред», 1810	1,2	0,2	4,2	2,3	3,3	—		402, 311, 91
Ф. Глинка, «Опыты священной поэзии», 1826	6,4	1,9	3,1	4,5	1,2	—	26,5	577, 379; 164
Ф. Глинка, «Таинственная капля», 1861	4,5	1,6	1,9	2,2	0,6	—		671, 554, 154
Батюшков, 1800—1812	5,2	0,6	2,4	0,6	6,9	—	14,0	613, 469, 102
Батюшков, 1814—1821	7,9	0,8	2,6	0,8	8,7	—	12,0	622, 523, 92
Филимонов, 1808—1821	1,0	0,4	2,1	0,5	1,8	—		286, 200, 55
Хмельницкий, 1817—1818	1,0	1,0	2,1	1,7	10,2	—		290, 229, 9
Хмельницкий, 1826—1829	3,2	7,6	4,7	2,2	9,4	—		277, 181, 96
Шихматов, «Петр Великий», 1810	—	—	—	2,0	0,6	—	44,5	405, 251, 154
Милонов, 1808—1818	2,8	2,3	3,7	1,1	22,2	—		618, 476, 108
Панаев, «Идиллии», 1820	2,1	1,6	4,2	0,3	17,6	—		378, 323, 91
Вяземский, 1814—1819	5,9	1,2	1,3	—	12,6	—	15,5	597, 430, 127
Вяземский, 1863—1864	8,6	0,8	0,3	—	2,1	—	14,0	650, 407, 227
Катенин, «Андромаха», 1810	0,2	0,7	—	0,3	—	—	18,5	413, 293, 120
Катенин, «Княжна Милуша», 1833	—	—	—	0,3	—	—	19,0	578, 344, 234
Плетнев, 1822—1830	4,0	0,3	0,6	1,2	5,8	—		351, 260, 86
Грибоедов, «Горе от ума», 1824	0,4	3,5	0,2	—	2,4	—	19,0	542, 412, 170
Рылеев, «Думы», 1825	5,8	1,4	1,6	1,1	8,9	—	12,0	500, 366, 134
Мятлев, «Курдюкова», 1840	—	2,4	1,2	0,9	0,9	—		573, 459, 115
М. Дмитриев, 1818—1829	2,3	4,3	1,5	0,4	15,2	—		541, 467, 132
Кюхельбекер, 1820—1825	5,5	1,4	0,9	0,5	13,0	—	15,5	577, 424, 123
Бестужев, «Андрей», 1827	7,5	0,4	—	—	2,4	—		455, 331, 124
Дельвиг, 1817—1830	4,7	0,8	0,8	1,2	19,5	—	13,5	385, 332, 108

Пушкин, 1814—1815	7,1	3,7	3,1	2,9	12,4	—		780, 578, 153
Пушкин, 1816—1817	2,8	0,8	—	0,4	7,6	—		362, 257, 92
Пушкин, 1817—1820	3,0	0,6	0,7	0,4	4,8	—		334, 258, 63
Пушкин, «Руслан и Людмила», 1820	8,5	0,6	—	—	7,9	—		690, 574, 140
Пушкин, «Полтава», 1828	3,0	0,5	—	—	8,3	—		366, 255, 109
Пушкин, «Евгений Онегин»	2,2	1,3	0,1	—	5,0	—	17,0	1000, 697, 303
Пушкин, стихи, 1824—1836	1,9	1,3	—	—	6,6	—	16,0	1000, 683, 317
Пушкин, сказки, 1831—1835	—	1,4	—	—	0,7	—		443, 307, 136
А. А. Шишков, до 1834	11,6	3,1	4,3	0,6	5,3	—		422, 309, 132
Вельтман, «Муромские леса», 1831	3,1	5,2	0,5	—	6,5	—		193, 115, 92
Туманский, 1823—1827	3,7	0,9	0,2	—	24,1	—		431, 337, 141
Баратынский, 1818—1825	—	0,7	—	—	0,5	—	14,0	600, 440, 187
Баратынский, 1836—1844	—	—	—	—	—	—	10,5	504, 360, 167
Одоевский, 1825—1836	4,8	1,4	0,8	—	—	—		354, 306, 87
Языков, 1824—1825	8,6	0,8	—	—	0,7	—	10,0	593, 329, 277
Языков, 1840—1846	8,5	1,5	—	—	2,9	—	10,5	717, 536, 245
Тепляков, 1829—1835	5,2	6,2	0,6	0,5	11,5	—	15,5	500, 381, 103
Тютчев, 1830-е	0,4	7,9	1,2	0,4	8,9	—	23,0	253, 254, 112
Тютчев, 1860-е	3,9	13,3	1,1	0,4	5,9	—	17,0	358, 249, 118
Хомяков, 1821—1841	3,9	2,4	—	—	4,3	—		382, 302, 117
Веневитинов, 1821—1827	10,0	6,7	1,0	0,3	5,0	—	13,0	418, 319, 140
Полежаев, 1825—1826	4,3	2,0	2,4	—	20,3	—		255, 163, 64
Полежаев, 1837	9,2	6,1	2,4	—	17,4	—	18,5	540, 354, 138
Л. Якубович, 1829—1836	4,5	2,5	4,2	1,5	20,0	—		359, 334, 120
Шевырев, 1825—1830	4,4	1,5	0,7	0,3	9,6	—		457, 391, 136
Подолинский, «Див и Пери», «Борский»	4,8	3,3	1,5	—	4,6	—		460, 330, 151
Бенедиктов, 1830-е	5,5	4,7	0,3	1,5	4,8	—	15,0	698, 456, 248
Бенедиктов, 1860-е	1,3	6,6	0,1	—	2,1	—		768, 544, 193
Соколовский, «Хеверь», 1837	3,0	6,3	—	—	—	—	—	300, 384, 216

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Кольцов, 1828—1832	4,9	3,6	8,4	6,1	22,4	—	15,0	308, 313, 67
Кольцов, 1836—1842	3,4	2,6	0,9	4,7	63,2	—		116, 149, 38
К. Павлова, «Кадриль», 1843—1858	0,3	17,1	—	—	—	—	16,0	607, 320, 228
Красов, 1833—1842	5,5	10,1	6,4	2,4	11,8	—		435, 338, 153
Бернет, 1830—1836	5,6	9,7	15,9	9,4	24,5	—		340, 339, 102
Ростопчина, 1836—1840	7,4	12,5	1,2	—	25,6	—		336, 216, 121
Тимофеев, 1830—1836	1,0	3,8	8,3	1,3	56,5	—		494, 395, 191
Огарев, 1843—1850	9,8	11,2	0,5	0,3	9,1	—	14,0	932, 676, 287
Лермонтов, 1830—1831	5,8	3,5	0,2	—	12,2	—	15,0	516, 416, 344
Лермонтов, 1836—1841	7,4	5,9	0,3	0,1	10,2	—	11,5	1000, 695, 305
Ершов, «Конек-Горбунок», 1834	1,6	9,6	2,4	1,4	5,2	—		626, 512, 115
К. Аксаков, 1835—1839	3,7	11,2	1,6	4,8	18,1	—		427, 272, 155
А. К. Толстой, 1850-е	11,8	28,1	0,5	0,3	0,6	—	18,5	567, 313, 172
Шумахер, 1870-е	0,3	3,9	—	—	—	—	15,0	609, 459, 146
Тургенев, 1842—1843	4,1	6,1	0,8	0,4	30,0	—		363, 228, 140
Тургенев, «Андрей», 1845	—	—	0,2	—	2,8	—		408, 284, 143
Полонский, 1840—1850-е	1,4	9,1	1,0	0,6	4,9	—	14,5	484, 485, 195
Полонский, 1890—1895	0,5	14,0	0,7	—	4,4	—		407, 271, 137
Фет, 1843—1863	1,6	8,1	0,3	0,7	1,2	0,1	17,0	385, 291, 169
Фет, 1881—1891	0,3	4,6	0,1	0,7	2,8	—		725, 421, 287
Яхонтов, 1850—1860-е	4,2	5,5	—	—	0,9	—	18,5	527, 361, 211
Розенгейм, 1856—1861	6,9	14,6	3,5	0,3	0,3	0,1	17,0	404, 293, 111
Майков, 1842—1845	14,0	16,3	0,7	1,0	20,8	—		552, 406, 149
Майков, 1873—1882	8,5	15,1	0,5	—	6,5	—	13,5	437, 336, 124
Некрасов, 1845—1853	0,9	6,4	0,7	—	5,0	—	14,0	561, 428, 220
Некрасов, 1875—1877	0,5	10,3	1,9	0,2	3,2	—		623, 521, 190
Жемчужников, 1850-е	5,0	18,9	0,8	—	6,1	—		637, 305, 214

Жемчужников, 1890-е	6,6	23,9	0,2	—	2,6	—	18,5	522, 252, 193
Щербина, 1850—1859	5,9	10,1	0,7	0,4	0,7	—	17,0	592, 275, 149
А. Григорьев, 1840—1850-е	5,5	16,9	0,7	0,6	4,8	—	14,5	748, 599, 230
Мей, 1840—1860-е	2,0	6,4	0,2	—	1,5	—	15,0	613, 313, 273
И. Аксаков, «Бродяга», 1847—1850	1,2	10,2	—	—	7,8	—	22,4	332, 203, 103
Жадовская, 1846—1859	11,3	10,7	2,1	—	—	13,9	—	327, 228, 115
Никитин, 1853—1855	7,9	8,3	11,2	2,5	6,4	—	15,5	649, 677, 203
Плещеев, 1841—1848	5,3	14,5	6,2	—	11,5	—	17,0	227, 200, 87
Плещеев, 1870—1891	7,7	18,2	2,6	—	5,1	—	10,0	390, 488, 175
Михайлов, 1861—1865	5,4	21,0	0,2	0,7	14,3	—	13,0	405, 307, 126
Алмазов, поэмы, 1854—1874	7,9	18,5	1,7	—	—	—		542, 449, 99
Вейнберг, 1860-е	1,0	4,2	—	—	—	—	21,0	405, 166, 154
Курочкин, 1860—1862	4,8	17,9	0,6	0,4	0,7	—	17,5	621, 543, 150
Кусков, 1880-е	9,0	19,1	0,7	—	1,3	—	14,0	409, 262, 130
Минаев, 1860—1864	5,2	21,8	1,7	0,3	1,8	—	23,0	459, 358, 113
Добролюбов, 1857—1861	1,8	21,3	1,3	0,9	9,3	—	12,8	436, 327, 118
Случевский, поэмы, 1880-е	0,3	6,8	—	—	1,3	—	16,0	690, 521, 235
Хитрово, 1870—1880-е	2,8	20,5	0,2	—	—	—	20,5	425, 307, 166
Барыкова, 1870—1880-е	9,8	29,2	3,0	—	—	—		472, 271, 100
Крестовский, 1860—1862	0,6	7,4	0,3	0,5	—	—	14,5	323, 218, 106
Иванов-Классик, 1870—1880-е	1,0	9,9	0,7	—	2,2	—	27,0	415, 367, 275
Буренин, 1870—1880-е	0,3	26,8	0,6	—	0,9	—	23,5	343, 293, 114
П. Козлов, 1870-е	11,0	18,9	0,2	—	15,9	—	12,2	482, 390, 113
Пальмин, 1870-е	1,2	23,6	0,5	—	—	—	11,5	403, 264, 124
Суриков, 1872—1877	6,4	22,3	1,3	0,3	1,4	—	14,0	377, 344, 143
Апухтин, 1881—1892	8,8	10,0	—	—	—	—		411, 232, 183
Трефолев, 1870—1882	0,2	4,2	0,5	—	0,7	—	70,0	430, 223, 149
Садовников, 1870—1880-е	1,1	13,7	0,3	—	—	—	16,5	364, 280, 100
Дрожжин, 1881—1883	2,7	11,3	3,7	0,6	3,6	—	22,5	478, 319, 112

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Голенищев-Кутузов, 1880—1883	6,2	4,3	0,2	—	14,9	—	13,0	516, 382, 114
Цертелев, 1883—1900	6,8	18,5	—	—	2,4	—	11,5	400, 316, 84
В. Соловьев, 1874—1889	5,0	20,2	0,4	—	13,5	—	23,0	262, 221, 74
В. Соловьев, 1890—1900	6,6	20,4	0,3	—	1,1	—	19,5	347, 261, 94
Минский, 1881—1887	11,9	2,3	1,9	0,3	7,4	—	27,0	430, 302, 121
Анненский, «Кипарисовый ларец», 1909	5,8	31,5	0,7	0,3	1,2	—	40,0	428, 275, 166
Андреевский, 1878—1885	0,9	4,2	0,3	—	—	—	20,0	332, 200, 140
К. Р., 1880—1889	8,3	9,4	1,1	—	9,3	—	16,6	350, 232, 118
Чюмина, 1890—1897	5,4	17,1	—	—	1,0	—	15,0	420, 173, 105
П. Якубович, 1889—1899	4,8	10,0	0,4	—	5,6	—	11,5	502, 434, 162
Фруг, 1880—1881	2,8	8,3	0,2	—	25,8	—	13,5	466, 340, 120
Надсон, 1880—1886	1,0	3,7	0,4	—	2,7	—	12,5	490, 457, 150
Фофанов, 1880—1889	1,8	12,1	1,6	0,3	1,0	—	14,0	511, 309, 210
Льдов, 1888—1890	—	17,1	0,3	0,5	2,4	—	28,5	297, 202, 126
Сологуб, 1900—1909	0,6	12,7	0,7	0,2	—	0,2	26,0	651, 433, 387
В. Иванов, 1904—1911	1,9	12,0	0,5	0,3	0,6	—	43,5	633, 399, 170
Бальмонт, 1899—1902	0,6	20,5	0,4	—	0,3	—	29,0	474, 456, 352
Бальмонт, 1914—1915	4,2	21,2	0,3	—	—	—	18,5	360, 236, 148
А. Коринфский, 1893—1895	0,6	8,8	—	—	1,1	—	19,5	468, 377, 178
Лохвицкая, 1889—1898	1,7	12,1	—	1,0	0,9	—	20,0	420, 297, 213
З. Гиппиус, 1889—1909	8,5	10,0	0,3	0,3	0,7	—	17,6	651, 356, 282
Бунин, 1895—1902	3,4	12,9	0,5	—	4,4	—	29,5	379, 269, 114
Порфиров, 1890—1902	2,1	15,4	1,2	—	5,0	—	22,0	331, 267, 119
Балтрушайтис, 1900—1911	9,0	9,0	0,5	—	—	—	32,5	200, 247, 158
Брюсов, 1898—1900	15,5	22,9	5,7	0,2	6,5	—	15,5	759, 445, 201
Брюсов, 1906—1909	12,9	23,6	6,3	—	2,1	—	13,5	490, 378, 189
Брюсов, 1922—1924	14,9	40,5	34,8	25,0	4,1	42,6	113,0	402, 252, 122

Кузмин, 1906—1911	0,7	17,9	1,5	—	2,8	—	44,0	675, 393, 180
Волошин, 1900—1909	1,0	22,3	1,4	—	1,4	—	23,5	516, 326, 139
Рукавишников, 1909—1914	1,3	8,3	0,6	—	0,2	—	35,0	531, 384, 293
Верховский, 1907—1916	0,8	10,7	—	—	0,5	—	41,0	261, 165, 182
Эллис, до 1912	8,1	14,5	0,8	—	1,0	—	31,0	592, 356, 193
Бородаевский, 1909—1913	8,4	13,8	5,8	—	2,8	—	12,5	308, 233, 72
Блок, 1898—1902	7,2	20,5	2,5	—	1,2	—	19,0	670, 401, 407
Блок, 1902—1907	7,4	24,3	7,3	1,4	1,8	—	20,0	1255, 772, 792
Блок, 1908—1916	9,0	22,6	5,1	0,4	1,1	0,2	22,5	1046, 698, 569
Белый, «Пепел», 1904—1909	13,3	20,0	1,2	—	10,1	0,1	18,0	693, 515, 160
Белый, «Первое свидание», 1921	11,0	18,4	3,5	0,8	13,9	—	35,5	310, 256, 72
С. Черный, 1907—1912	6,9	21,7	5,3	0,3	3,6	—	23,5	438, 331, 110
Садовский, 1905—1914	5,4	24,3	1,0	—	—	3,2	29,0	486, 237, 157
Д. Бедный, «Про землю», 1917	—	3,4	—	—	—	—	48,5	350, 228, 122
В. Каменский, 1914—1918	2,2	10,9	10,9	2,7	5,4	7,2	72,0	275, 184, 139
В. Гофман, 1904—1908	13,8	24,4	0,6	—	—	—	17,0	349, 232, 187
Городецкий, 1904—1907	5,6	19,7	2,2	—	1,6	—	25,0	365, 273, 186
С. Соловьев, 1904—1909	10,4	29,3	1,1	—	0,5	0,1	39,0	946, 655, 409
Хлебников, поэмы, 1912—1919	3,6	28,8	5,1	1,8	7,5	0,1	51,0	391, 227, 134
Лившиц, 1910—1915	20,2	26,8	0,4	—	—	—	24,5	183, 112, 70
П. Потемкин, 1906—1911	7,2	20,9	1,9	—	4,6	1,8	16,0	320, 209, 111
Лозинский, 1906—1914	7,9	14,2	1,2	—	—	—	6,6	504, 401, 79
Клюев, 1908—1913	9,8	16,7	6,4	0,3	4,6	—	13,5	530, 392, 195
Клюев, 1918—1922	8,4	18,5	6,0	—	1,5	—		420, 269, 131
Ходасевич, 1908—1915	8,3	27,0	1,2	—	0,9	—	16,8	241, 127, 108
Ходасевич, 1922—1928	3,2	18,4	0,6	0,6	4,6	—	10,0	179, 173, 87
Гумилев, 1908—1910	10,6	21,8	4,0	1,7	1,3	—	18,2	426, 231, 149
Орешин, 1913—1917	6,8	34,6	13,7	0,5	5,2	2,0		234, 173, 98
Орешин, 1918—1923	9,0	41,6	39,0	6,2	5,8	14,0		382, 226, 100

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Князев, 1917—1919	0,8	19,4	0,5	—	1,3	—		392, 232, 160
Северянин, 1907—1909	2,0	25,1	4,3	1,0	4,7	—	28,5	350, 200, 127
Северянин, 1911—1912	1,6	38,7	26,0	4,3	11,5	4,6	55,0	311, 187, 87
Северянин, 1915	3,8	25,6	10,7	—	10,6	0,8	35,0	289, 200, 133
Маршак, 1945—1964	15,8	33,2	3,8	0,4	—	—	26,5	292, 251, 107
Зенкевич, 1909—1911	15,5	16,3	2,0	—	1,0	—	26,0	252, 154, 100
Ахматова, 1909—1914	9,9	26,2	8,4	—	5,4	3,2	27,0	333, 209, 154
Ахматова, 1940—1960	7,0	24,1	7,0	1,3	4,7	3,0	27,5	345, 227, 132
Клычков, 1910—1920	12,1	38,9	3,5	0,7	2,9	—		256, 151, 105
Герасимов, 1915—1919	11,4	28,7	20,3	1,8	4,7	11,2	35,0	306, 219, 107
Кириллов, 1922—1923	13,9	17,7	23,3	2,8	0,7	23,5		382, 246, 153
Асеев, 1912—1914	5,3	28,7	22,3	—	—	—		112, 33, 19
Асеев, 1915—1919	7,1	35,9	35,4	13,3	6,9	42,5		367, 98, 87
Асеев, 1920—1922	3,8	36,7	46,5	23,3	4,5	62,5		316, 116, 112
Асеев, 1924—1925	6,5	51,2	43,2	17,8	4,2	61,3		292, 213, 168
Асеев, 1927	5,0	45,0	48,2	26,0	5,8	59,5	44,5	442, 273, 294
Асеев, 1930	5,0	58,3	51,3	26,9	6,5	47,3		320, 275, 184
Асеев, 1933	6,0	37,6	40,8	16,5	9,3	38,2		319, 231, 204
Асеев, «Маяковский начинается», 1936—1939	3,3	36,2	35,0	11,8	5,0	30,4		400, 280, 161
Асеев, «Лад», 1956—1960	3,2	33,2	23,4	2,8	1,5	4,5	51,0	401, 218, 132
Пастернак, 1912—1913	17,9	62,2	20,9	4,3	0,1	—	18,0	134, 92, 49
Пастернак, 1914—1916	10,6	59,7	55,9	6,8	0,9	12,4	29,0	292, 161, 129
Пастернак, «Сестра моя жизнь», 1917	5,1	59,8	62,0	26,4	2,6	65,4	82,0	216, 216, 156
Пастернак, 1918—1922	8,1	59,3	47,4	18,3	5,5	43,6	73,5	285, 142, 110
Пастернак, «Высокая болезнь», 1923	10,8	43,4	28,4	13,2	—	10,7		74, 68, 28
Пастернак, «Лейтенант Шмидт», 1927	8,9	62,3	52,0	23,9	6,5	40,2		271, 163, 92
Пастернак, «Спекторский», 1924—1929	9,0	57,7	45,5	12,9	7,4	28,9		400, 279, 141

Пастернак, «Второе рождение», 1930—1931	12,3	67,1	43,0	13,8	—	10,7	51,0	235, 174, 75
Пастернак, «Грузинские лирики», 1934	12,6	63,6	30,8	4,5	3,8	2,5		357, 133, 79
Пастернак, 1935—1941	17,8	57,7	18,2	1,9	—	—	37,0	269, 160, 104
Пастернак, 1956—1959	15,8	55,5	9,0	—	—	—	23,5	311, 194, 129
Инбер, 1924—1928	8,5	43,5	34,9	3,1	9,2	11,2	12,5	307, 194, 98
Инбер, 1941—1943	7,7	40,8	42,4	5,3	14,2	—	41,5	311, 228, 148
Мандельштам, 1908—1915	12,3	19,4	2,5	0,3	1,3	—	15,5	471, 307, 150
Мандельштам, 1935—1937	10,5	29,6	19,0	5,3	6,1	18,8	28,0	294, 171, 131
Ивнев, 1913—1914	11,5	34,0	32,5	2,0	3,4	25,3	17,0	157, 100, 79
Большаков, 1913—1916	17,2	44,6	37,0	3,3	4,4	11,8		192, 90, 51
Третьяков, 1914—1923	4,8	33,5	35,8	21,8	—	51,2	60,7	330, 206, 162
Радлова, 1919—1922	9,3	29,1	23,8	4,1	10,8	—	16,5	172, 123, 74
Эренбург, драмы, 1918—1919	2,8	41,0	75,5	21,2	11,8	28,7		588, 273, 130
Эренбург, 1921—1922	4,1	56,3	67,6	25,9	3,8	35,0		219, 112, 123
Эренбург, 1938—1945	4,7	29,8	55,8	0,6	3,6	1,8		258, 157, 168
Цветаева, 1910—1915	11,0	28,0	2,9	4,9	2,5	—	32,5	136, 101, 79
Цветаева, 1917—1918	19,2	78,2	27,1	4,9	16,0	—	23,0	214, 223, 119
Цветаева, драмы, 1919	11,0	55,8	31,5	5,4	7,3	0,7		426, 391, 151
Цветаева, «Царь-девица», 1920	13,0	41,0	38,3	9,8	16,0	—	43,0	470, 399, 150
Цветаева, «Молодец», 1922	4,5	48,5	66,7	21,4	36,1	1,4		402, 243, 73
Цветаева, «Ариадна», 1924	9,3	56,8	61,4	19,9	24,0	—	26,5	378, 352, 100
Цветаева, «Федра», 1927	5,0	42,5	64,5	13,4	49,5	1,0		358, 238, 98
Цветаева, 1931—1939	9,2	50,5	43,9	8,7	32,9	—		382, 368, 146
Шершеневич, 1911—1912	5,0	32,8	0,9	—	3,4	—	25,5	317, 237, 148
Шершеневич, 1913—1914	7,0	41,3	37,6	1,7	5,7	26,3	24,5	314, 172, 80
Маяковский, 1912—1913	2,4	27,5	10,2	4,0	4,0	4,0	52,6	166, 75, 25
Маяковский, поэмы, 1914—1915	6,4	33,9	38,1	12,7	12,3	65,2	54,0	281, 71, 89
Маяковский, поэмы и драмы, 1916—1918	9,9	43,7	42,2	17,0	4,3	74,8	106,5	344, 135, 139
Маяковский, поэмы и драмы, 1919—1922	6,6	40,5	32,6	7,5	5,5	57,2		469, 241, 145

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Маяковский, «Про это», 1923	7,4	48,1	47,8	15,5	4,8	65,5	84,5	203, 97, 84
Маяковский, «Маяковская галерея», 1923	10,1	32,1	28,4	11,4	6,5	54,8		109, 44, 31
Маяковский, «Ленин», 1924	10,0	38,1	49,4	22,3	6,7	63,3		249, 112, 90
Маяковский, «Летающий пролетарий», 1925	11,5	22,7	40,5	4,3	14,9	71,6		148, 69, 67
Маяковский, американские стихи, 1925	6,3	30,5	57,2	25,1	9,9	55,0	87,0	222, 171, 111
Маяковский, «Хорошо», 1927	8,7	39,1	65,0	23,7	15,3	62,0	103,5	183, 97, 163
Маяковский, 1928—1929	12,5	37,5	43,4	18,5	7,8	47,9	85,8	311, 189, 167
Г. Иванов, 1913—1915	4,7	14,5	12,4	—	—	0,8	34,5	193, 146, 120
В. Рождественский, 1922—1926	6,6	22,5	2,5	—	—	25	16,5	319, 197, 122
Есенин, 1914—1915	9,9	24,7	7,0	0,4	—	2,0	25,0	314, 242, 153
Есенин, 1916—1918	6,5	34,0	35,0	7,4	4,9	3,3		448, 379, 184
Есенин, 1919—1921	6,3	40,6	56,3	26,8	13,6	55,1	22,0	206, 205, 118
Есенин, 1922—1923	6,5	39,8	43,0	13,6	10,8	34,4		291, 184, 93
Есенин, 1924—1925	7,3	29,2	18,8	2,4	5,2	10,4	34,0	659, 378, 193
Тихонов, 1921—1922	10,7	36,4	36,8	3,0	0,7	25,9	21,5	326, 201, 193
Тихонов, поэмы, 1924—1927	9,3	52,9	57,5	16,6	1,9	52,6		280, 175, 156
Тихонов, 1930—1935	8,5	35,2	42,9	9,6	4,8	25,9	41,5	378, 239, 189
Тихонов, «Серго», 1957	7,2	33,8	46,9	4,8	1,2	23,5		418, 248, 170
Антокольский, 1920—1926	6,5	37,7	55,5	24,9	9,1	11,2	94,0	310, 201, 98
Антокольский, «Вийон», 1933	6,7	41,1	23,5	3,6	8,2	2,3	66,0	417, 332, 171
Антокольский, 1941 — 1943	8,9	31,5	23,9	3,2	1,9	1,9	75,0	380, 221, 159
Багрицкий, 1923—1927	7,0	34,6	21,5	4,9	2,8	16,9	21,5	460, 163, 71
Багрицкий, 1928—1932	13,5	37,6	20,8	3,4	2,4	6,1	31,5	192, 204, 164
Лебедев-Кумач, 1935—1940	5,5	36,1	20,3	1,3	0,2	1,7	39,0	365, 235, 119
Безыменский, 1922—1924	3,7	22,4	45,7	8,1	11,2	25,8	38,0	437, 469, 178
Безыменский, 1930—1933	2,2	46,0	20,6	5,6	5,3	3,7	21,7	315, 198, 136

Казин, 1918—1926	4,5	22,9	9,0	3,5	2,1	19,9		288, 226, 141
Н. Ушаков, 1923—1927	11,3	45,4	32,1	6,1	3,6	29,7	50,0	240, 131, 111
Н. Ушаков, 1936—1943	12,6	43,7	26,2	0,6	4,6	1,1		214, 164, 88
Щипачев, 1936—1945	2,5	27,0	49,8	5,4	13,8	16,1	48,5	317, 223, 218
Щипачев, 1960—1963	5,4	29,9	56,6	7,7	10,7	23,9	55,5	408, 196, 234
Сурков, 1925—1930	7,3	32,8	33,1	7,8	—	48,0	29,0	200, 129, 152
Сурков, 1931—1933	7,9	37,8	31,9	6,0	—	23,0	37,5	354, 167, 196
Сурков, 1934—1936	8,3	30,6	14,9	2,3	—	4,5	39,5	303, 221, 221
Сурков, 1941—1942	5,5	28,5	8,1	0,7	—	0,4	42,5	385, 268, 252
Сельвинский, «Уляляевщина», 1924	4,6	69,2	78,9	69,8	14,9	84,2	104,5	376, 199, 221
Сельвинский, «Командарм 2», 1928	9,0	40,0	51,8	36,6	16,3	36,7		343, 254, 147
Сельвинский, «Умка», 1933	4,8	46,5	52,9	22,3	25,4	21,1		310, 265, 114
Сельвинский, «Челюскиниана», 1937	6,1	55,8	53,0	22,5	18,6	17,7		328, 276, 113
Сельвинский, 1941—1945	10,5	44,9	36,9	10,5	15,3	4,5		371, 238, 176
Сельвинский, «Уляляевщина», 1952	4,2	41,1	26,4	9,9	7,6	9,5	70,5	360, 233, 158
Исаковский, 1924—1926	6,4	36,9	21,4	5,8	1,8	9,2	31,0	373, 190, 184
Исаковский, 1935—1941	6,5	31,0	21,7	4,0	3,4	1,0	31,0	383, 274, 208
Прокофьев, 1927—1931	7,2	33,9	67,0	18,9	2,0	20,1	77,5	358, 301, 204
Прокофьев, 1935—1941	5,2	41,0	51,1	7,6	—	2,7		329, 223, 183
Прокофьев, 1953—1957	5,6	34,8	38,2	1,2	1,6	0,8	49,0	340, 173, 126
Луговской, 1926—1929	6,8	43,7	54,0	30,8	2,5	45,6	72,0	309, 214, 158
Луговской, «Большевикам пустыни и весны», 1931—1933	6,7	56,1	57,8	27,5	—	35,5		135, 69, 90
Луговской, «Каспийское море», 1933—1936	11,3	57,4	40,5	3,3	—	8,3		79, 91, 132
Луговской, «Новые стихи», 1936—1941	7,0	40,3	32,8	2,7	0,8	5,5		299, 148, 128
Луговской, 1955—1957	2,6	39,2	33,1	2,4	1,4	4,1	48,0	305, 247, 218
Н. Браун, 1923—1929	7,3	51,7	66,4	17,4	8,1	41,0	31,5	259, 224, 212
Н. Браун, 1935—1945	5,1	31,0	26,4	0,6	3,4	1,4	28,0	276, 164, 147

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Заболоцкий, 1926—1930	2,5	22,9	25,5	3,5	19,7	11,4	25,0	404, 259, 132
Заболоцкий, 1954—1958	1,1	25,3	7,4	0,4	1,9	—	23,0	448, 284, 161
Саянов, 1924—1928	7,1	39,6	20,5	7,0	2,1	4,2	43,0	254, 172, 143
Саянов, «Колобовы», 1955	6,9	29,1	18,4	2,0	0,7	—	16,5	391, 248, 140
Уткин, 1924—1926	8,4	51,4	58,2	9,6	5,8	21,7	33,0	347, 219, 120
Уткин, 1941—1944	7,3	39,0	43,6	2,7	3,0	2,0	51,0	303, 186, 100
Светлов, 1923—1925	5,2	51,8	56,2	14,6	9,8	53,6		251, 199, 194
Светлов, 1926—1927	4,8	41,4	39,6	4,8	5,1	16,5	35,5	356, 251, 175
Светлов, 1957—1960	9,0	54,3	17,6	2,7	2,3	—	40,0	324, 225, 175
Голодный, 1923—1925	7,0	41,0	50,9	2,0	9,0	44,9		159, 99, 69
Голодный, 1926—1927	8,2	48,0	31,8	2,1	—	7,0		110, 188, 86
Жаров, 1923—1926	8,8	49,5	39,8	9,9	3,3	25,4	23,5	329, 223, 122
Жаров, 1937—1939	4,9	38,0	33,6	1,6	2,5	—	26,5	321, 1112, 122
Мартынов, «Искатель рая», 1937	1,8	30,8	5,5	—	1,1	—	35,5	220, 111, 89
Мартынов, 1963—1965	1,7	37,3	15,0	8,8	3,2	—	50,0	287, 136, 93
Кирсанов, «Пятилетка», 1930	2,0	20,8	63,6	36,1	20,2	48,8	85,0	396, 288, 168
Кирсанов, «Макар Мазай», 1950	6,1	28,9	42,6	21,6	17,2	39,3		578, 250, 122
Кирсанов, 1961—1968	5,7	24,1	44,3	22,1	18,9	17,4	72,5	424, 235, 265
В. Шаламов, «Огниво», 1950-е	6,9	41,2	23,9	1,8	0,8	2,3	32,0	306, 168, 130
Тарковский, 1941—1962	11,3	29,3	2,5	—	0,8	—	27,0	325, 205, 120
Корнилов, 1931—1933	0,7	27,6	18,9	6,0	5,6	0,4	54,0	438, 232, 249
Кедрин, «Рембрандт», 1938	8,2	43,2	27,8	4,9	0,7	2,6	34,5	417, 266, 151
Гусев, «Слава», 1935	3,5	38,4	47,6	17,7	5,9	26,6	41,5	398, 254, 169
Гусев, «Весна в Москве», 1940	2,5	23,1	31,1	10,2	5,2	12,0	44,5	585, 373, 233
Рыленков, 1933—1936	1,5	30,9	10,3	0,6	4,6	1,5	42,0	300, 173, 133
Рыленков, 1946—1953	1,3	38,3	11,0	1,7	1,0	—	38,5	383, 234, 193
Алтаузен, «Безусый энтузиаст», 1928	6,4	30,9	19,1	2,5	1,1	4,4	33,0	220, 160, 91

Берггольц, 1941—1942	7,4	36,8	51,8	14,2	0,9	32,9	28,0	282, 56, 164
Берггольц, «Первороссийск», 1950	7,8	46,5	48, 2	7,5	—	17,4	—	357, 173, 138
П. Васильев, «Соляной бунт», 1933	6,8	44,9	26,9	2,6	8,9	7,8	30,0	338, 419, 286
Грибачев, поэмы 1936—1938	0,3	32,4	62,1	17,2	13,7	1,7	45,0	293, 239, 117
Грибачев, «Колхоз „Большевик“», 1947	3,0	36,6	37,2	8,0	10,3	—		296, 213, 107
Грибачев, 1969	2,2	32,4	41,4	13,5	8,3	—		232, 155, 109
Твардовский, «Путь к социализму», 1930	2,1	38,8	39,3	21,6	10,2	10,9		140, 97, 55
Твардовский, 1935—1938	18,1	24,4	31,9	3,2	6,0	—	18,5	463, 285, 167
Твардовский, «Василий Теркин», 1941—1945	12,8	36,3	33,4	4,4	7,0	—	25,5	500, 343, 157
Твардовский, «За далью даль», 1950—1956	11,4	25,4	23,6	6,1	6,9	—	28,5	500, 320, 174
С. Васильев, 1951—1961	2,9	29,1	13,1	0,9	3,8	—	33,5	475, 318, 157
Софронов, 1941—1944	8,4	30,0	37,6	3,1	7,1	0,6	28,5	476, 319, 157
Комаров, 1945—1948	1,3	48,0	16,3	4,0	6,1	1,5		361, 237, 134
Островой, 1956—1962	1,9	21,4	4,9	0,9	0,6	—		388, 212, 176
Ошанин, 1951—1957	11,9	44,8	35,0	1,1	2,4	—	23,5	412, 262, 168
Лисянский, «Петя Клыпа», 1958—1962	8,3	17,7	35,0	0,8	4,3	0,6		408, 246, 162
Михалков, 1945—1955	2,4	29,4	3,7	0,5	0,9	—		297, 216, 113
Ручьев, «Любава», 1962	7,0	31,6	34,6	3,2	4,2	10,7	34,0	483, 315, 168
Смеляков, 1931—1933	13,6	48,8	50,9	13,2	23,1	36,7	33,0	330, 281, 169
Смеляков, 1938—1941	10,9	47,7	32,0	2,0	8,1	3,6		284, 202, 111
Смеляков, 1946—1951	12,4	48,4	28,4	0,4	2,0	0,7	17,5	225, 246, 153
Смеляков, «Строг. любовь», 1953—1955	8,9	46,0	26,9	1,0	3,5	—	18,0	324, 206, 116
Яшин, «Алена Фомина», 1944—1949	8,0	23,2	26,8	1,3	3,9	7,1		447, 312, 154
Яшин, 1962—1968	8,0	32,6	36,1	3,1	3,0	2,9	21,5	432, 225, 237
С. Смирнов, 1951—1959	5,4	64,3	20,8	—	3,1	—	57,0	400, 177, 223
Шубин, 1941—1946	5,3	36,1	21,3	8,0	5,2	5,7	45,0	338, 163, 122
Недогонов, 1941—1947	1,2	28,7	4,9	—	2,2	—	41,0	425, 247, 178
Л. Озеров, 1954—1960	2,1	23,5	23,7	—	5,3	2,6	36,0	245, 144, 152
Боков, 1959—1964	1,1	26,9	29,0	9,5	14,2	2,6	55,0	372, 242, 155

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Алигер, 1934—1936	10,3	36,9	35,7	8,5	4,1	33,5		333, 199, 221
Алигер, «Зоя», 1942	4,1	29,7	8,9	—	3,7	3,6	35,0	429, 182, 111
Алигер, 1958—1960	7,2	32,1	4,3	0,4	4,2	0,6		348, 250, 168
Симонов, поэмы, 1937—1938	8,5	36,3	27,6	3,0	0,7	2,7	62,0	453, 302, 148
Симонов, стихи и поэмы, 1954	7,7	45,1	28,0	4,2	1,0	3,0	47,5	592, 166, 99
Долматовский, 1933—1935	9,7	56,4	43,5	5,7	2,2	10,4		345, 177, 182
Долматовский, 1942—1944	9,6	42,2	26,0	2,2	1,7	1,1	31,0	547, 272, 180
Долматовский, 1965—1967	8,1	40,2	35,5	11,7	4,4	8,9		420, 283, 158
Матусовский, 1949—1961	8,3	42,9	20,0	2,3	—	0,6	28,5	315, 217, 158
Шефнер, 1941—1946	9,6	41,5	20,5	1,9	0,8	—	35,5	288, 157, 131
Шефнер, 1962—1967	8,3	35,5	31,3	1,1	—	—		246, 191, 129
Татьяничева, 1960—1969	3,3	20,9	28,4	5,2	7,3	2,2	21,5	468, 329, 179
Тушнова, 1950—1960	4,9	49,8	29,2	0,6	0,6	—		349, 158, 171
Дудин, 1943—1945	4,9	28,6	18,8	0,4	3,6	0,8	39,0	499, 203, 253
Дудин, 1962—1965	2,7	20,0	17,3	3,3	2,1	—		405, 245, 191
М. Львов, 1957—1967	1,8	20,6	29,2	10,1	7,2	2,3	77,5	308, 168, 128
В. Федоров, «Седьмое небо», 1959—1967	10,1	38,9	28,0	3,2	14,6	8,2	33,0	439, 254, 233
Луконин, 1940—1945	5,3	37,2	40,5	5,7	2,6	9,5	37,0	380, 174, 168
Луконин, «Рабочий день», 1948	5,5	33,9	23,5	6,4	—	7,2		332, 125, 97
Луконин, 1962—1968	1,4	23,5	28,5	2,9	3,9	0,5		404, 140, 207
Наровчатов, 1940—1945	8,1	51,4	46,8	16,8	11,7	6,2	42,5	348, 292, 145
Наровчатов, 1950—1956	2,7	34,2	14,8	1,7	7,9	0,6	22,0	432, 420, 177
Слуцкий, до 1958	3,2	38,2	39,5	8,7	1,5	3,7	66,0	415, 196, 135
Слуцкий, 1969—1973	1,3	28,4	28,7	14,6	7,5	—	81,5	439, 259, 200
Самойлов, 1950-е	3,5	27,0	16,2	2,2	2,1	1,1	43,5	340, 139, 95
Самойлов, 1970—1973	1,6	34,6	30,8	11,1	11,8	1,7	39,5	351, 216, 120
Орлов, 1941—1948	14,9	41,1	46,0	2,4	2,0	12,9	22,5	311, 210, 170

Орлов, 1966—1970	17,9	39,0	53,2	1,7	1,4	11,4	27,6	359, 172, 140
Гудзенко, 1942—1940	8,7	41,1	38,0	6,8	0,9	10,5	42,5	424, 355, 257
Гудзенко, «Дальний гарнизон», 1950	4,1	32,8	30,3	6,9	7,6	1,1		525, 332, 187
Левитанский, 1960-е	—	9,4	18,9	2,0	6,7	—	85,0	313, 255, 182
Снегова, 1962—1967	6,5	41,1	45,4	11,4	8,6	—		392, 201, 128
Межиров, 1942—1946	7,9	37,9	35,6	20,5	8,3	19,8	63,5	275, 209, 177
Межиров, 1955—1964	3,0	25,0	17,2	5,7	4,2	—	44,5	401, 212, 234
Доризо, 1951—1960	5,4	35,3	22,3	0,8	12,8	0,5		358, 242, 212
Кобзев, до 1964	9,5	43,7	54,2	6,6	13,4	6,0		345, 196, 149
Окуджава, 1956—1976	2,3	19,6	21,5	2,9	12,0	—	52,5	331, 170, 150
Друнина, 1942—1950	16,7	48,7	47,7	6,5	1,7	26,6		149, 92, 79
Друнина, 1956—1965	9,6	41,0	29,8	7,6	1,3	0,2		326, 185, 153
Винокуров, 1963—1965	—	27,7	19,2	4,0	8,4	—	69,0	447, 277, 191
Ваншенкин, 1963—1965	0,6	23,4	11,7	2,6	0,5	—	57,5	383, 196, 187
Ваншенкин, 1966—1969	0,4	31,4	20,6	2,9	4,1	—		321, 173, 148
Исаев, «Суд памяти», 1962	6,8	41,0	36,1	13,7	12,7	4,2		183, 234, 186
В. Соколов, 1960—1966	3,0	33,8	19,8	3,6	5,5	—	45,5	373, 197, 163
Жигулин, 1965—1969	8,4	39,7	44,9	8,1	14,1	1,6	25,0	323, 135, 188
Казакова, до 1974	6,4	30,1	56,8	15,1	16,3	—		400, 185, 215
Борисова, до 1969	10,1	46,4	74,0	31,4	15,8	22,8	81,0	265, 118, 158
Цыбин, 1960—1965	5,5	27,6	52,5	8,6	15,0	—	35,0	419, 256, 180
С. Куняев, 1964—1971	0,8	23,1	31,1	9,7	33,0	1,7	31,5	383, 238, 176
Р. Рождественский, до 1970	5,1	30,4	82,4	52,4	20,0	2,1	69,5	450, 233, 189
Евтушенко, 1953—1955	8,5	38,1	58,1	8,5	17,5	0,5	63,5	532, 246, 207
Евтушенко, «Братская ГЭС», 1965	0,4	27,4	52,3	11,8	26,0	—	51,0	505, 306, 219
Вознесенский, 1964—1967	6,0	48,2	73,7	38,1	43,2	1,6	61,5	316, 181, 125
Горбовский, 1963—1969	7,7	42,3	39,3	4,7	11,7	4,5		366, 128, 143
Казанцев, 1965—1970	8,4	21,3	23,5	3,0	13,2	2,8		374, 234, 140
Матвеева, 1970—1973	2,9	33,0	13,9	7,1	6,5	3,8	41,5	359, 155, 80

Таблица 4 (продолжение)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.	Число рифм
Панкратов, до 1966	1,8	20,5	44,1	19,6	21,3	4,6	74,0	297, 117, 108
Сулейменов, «Глиняная книга», 1969	4,4	28,0	53,9	20,8	14,1	9,1	65,5	395, 168, 99
Соснора, 1960—1966	7,8	29,4	84,9	48,0	28,6	68,6	91,0	337, 98, 105
Рубцов, 1962—1969	9,3	19,8	27,9	4,3	12,2	3,8	33,5	344, 184, 156
Кушнер, 1969—1973	4,0	17,6	26,4	0,9	15,4	—		378, 231, 130
Ахмадулина, 1963—1965	—	25,0	54,4	36,1	25,0	—	61,0	412, 252, 172
Мориц, 1962—1969	1,8	26,3	14,4	5,3	5,1	6,2	52,5	395, 170, 145
Фокина, до 1976	9,5	38,3	51,9	8,7	14,6	20,7	31,5	418, 263, 261
Фирсов, до 1975	13,5	43,2	37,5	4,5	4,8	3,3	43,5	307, 155, 152
Шкляревский, 1960—1970-е	5,6	16,5	25,2	4,7	33,3	0,7	19,8	333, 191, 142
Вегин, 1963—1967	—	38,0	68,8	18,0	31,9	14,7	39,0	159, 133, 109
Чухонцев, 1964—1974	1,0	20,2	15,7	1,6	15,7	—	30,0	235, 185, 83

Таблица 4а

По периодам

Годы	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп.з.
1745—1780	0,7	0,1	0,7	0,5	1,2	—	37,2
1780—1800	1,3	0,5	3,0	1,3	3,5	—	28,2
1800—1815	2,7	2,1	3,3	2,0	6,5	—	20,0
1815—1830	4,4	1,8	1,1	0,6	8,0	—	15,1
1830—1845	4,9	5,7	2,3	1,3	12,5	—	14,2
1845—1860	4,6	11,2	1,5	0,7	4,5	0,1	15,4
1860—1890	4,1	12,1	0,8	0,1	3,8	—	18,4
1890—1905	5,2	15,3	1,1	0,1	2,0	—	20,7
1905—1913	7,7	21,1	2,8	0,2	1,8	0,2	27,6
1913—1920	9,1	28,9	22,5	4,8	4,6	14,2	38,4
1920—1930	12,5	37,1	38,9	13,3	6,4	31,4	49,8
1930—1935	8,3	38,9	37,6	11,9	7,3	16,4	56,5
1935—1945	9,2	37,6	31,5	5,9	4,2	8,0	38,0
1945—1960	6,7	35,3	25,5	3,4	3,6	3,7	38,6
1960—1975	4,9	29,1	36,7	10,2	11,9	5,5	49,8

Таблица 5

Женские приблизительные рифмы

Годы	*А/О*	*Е/И*	*Е, И/Я*	(после *ш, ц*) *Е, И/А*	*А, О/Ы*	*А, О, Е, /И У, Ю*
1810—1840	33,6	20,7	23,1	6,8	11,8	4,0
1840—1880	47,7	16,7	16,5	5,2	8,4	5,5
1880—1900	45,9	20,6	16,9	2,5	8,9	5,2
1900—1915	40,8	20,0	14,0	7,1	13,5	4,6
1915—1935	28,6	21,6	9,9	6,5	12,7	20,7
1935—1970	32,0	26,4	9,1	5,0	11,0	16,5

Таблица 6

Женские неточные рифмы

Поэты и тексты	Число неточных рифм	Финальные П+М	Интервокальные П+М
Пословицы XVII в.	100	10+6=16	7+82=89
Державин	365	1+1=2	40+58=98
Поэты нач. XIX в.	374	5+3=8	28+66=94
Никитин	113	0+1=1	17+83=100
Брюсов, 1898—1909	88	22+17=39	20+51=71
Брюсов, 1920—1924	178	43+20=63	20+28=48
Блок, 1898—1916	206	49+7=56	14+32=46
Маяковский, 1915—1916	213	70+7=77	16+10=26
Маяковский, 1924—1925	248	72+7=79	16+15=31
Пастернак, 1917—1922	263	48+20=68	33+28=61
Цветаева, 1924	297	22+34=56	16+56=72
Эренбург, 1918—1919	441	40+10=50	24+52=76
Асеев, 1926—1928	200	52+12=64	12+40=52
Есенин, 1919—1922	169	54+22=76	17+14=31
Сельвинский, 1924	300	59+12=71	27+30=57
Сельвинский, 1952	189	23+20=43	29+44=73
Тихонов, 1919—1923	119	69+18=87	14+10=24
Тихонов, 1924—1927	155	50+26=76	26+23=49
Антокольский, 1920—1928	235	42+27=69	22+21=43
Инбер, 1920-е, 1940-е	232	51+28=79	6+24=30
Щипачев, 1937—1947	181	61+18=79	3+25=28
Луговской, 1929	184	58+16=74	31+32=45
Светлов, 1925—1929	206	54+15=69	15+32=47
Уткин, 1924—1929	149	62+13=75	18+10=28
Прокофьев, 1927—1931	234	44+22=66	9+46=55
Прокофьев, 1953—1959	231	50+18=68	18+37=55
Кирсанов, 1930	252	37+13=50	22+55=77
Гусев, 1935	186	55+13=68	23+22=45
Берггольц, 1940-е	135	62+19=81	10+24=34
Исаковский, 1935—1945	140	47+19=65	11+31=42
Твардовский, «Василий Теркин»	165	55+25=80	3+25=28
Твардовский, «За далью даль»	118	21+24=45	17+49=66
Смеляков, 1931—1933	160	45+16=61	18+39=57
Смеляков, 1953—1957	144	56+18=74	18+22=40
Яшин, «Алена Фомина», 1948	120	68+7=75	13+20=33
Яшин, 1959—1968	202	53+14=67	15+31=46
Софронов, 1941—1944	179	49+32=81	13+32=45
Симонов, 1937—1938	185	53+14=67	6+29=35
Долматовский, 1935—1943	177	40+28=68	13+29=42
Луконин, 1940—1947	241	44+22=66	24+22=46

Поэты и тексты	Число неточных рифм	Финальные П+М	Интервокальные П+М
Гудзенко, 1941—1945	120	57+11=68	20+41=61
Орлов, 1941—1948	135	53+19=72	14+28=42
Наровчатов, 1941—1945	164	23+23=46	16+55=71
Слуцкий, до 1958	163	26+11=37	23+47=70
Винокуров, 1960-е	136	0+5=5	9+88=97
Ваншенкин, 1960-е	115	7+14=21	10+77=87
Самойлов, 1970-е	194	4+26=30	22+59=81
Рождественский, 1960-е	371	6+9=15	18+70=88
Евтушенко, 1953—1965	573	21+13=34	21+75=96
Вознесенский, 1964—1967	233	24+19=43	23+67=90
Ахмадулина, 1963—1973	295	1+17=18	19+74=93
Соснора, 1960—1966	286	30+11=41	19+73=93

Таблица 7

Дактилические неточные рифмы

Поэты	Число неточных рифм	1-я интервокальн. П+М	2-я интервокальн. П+М	Финальн. П+М
Поэты XIX в.	160	94	7	1
Бальмонт, Брюсов, Блок	73	73	10	3
Маяковский, 1915—1916	95	42	24	54
Маяковский, 1925—1927	172	56	30	45
Пастернак, 1915—1927	212	36	68	60
Асеев, 1926—1928	125	53	53	32
Цветаева, 1923—1924	175	59	74	27
Фокина, 1960—1970-е	194	59	64	27
Боков, 1959—1966	236	75	60	13
Евтушенко, «Братская ГЭС»	273	66	47	12
Рождественский, 1960-е	135	90	62	4

Таблица 8

Среднее число опорных звуков на 100 строк в женских и мужских рифмах
(в скобках — показатели по точным и неточным рифмам раздельно)

Поэты	Ж	Мз	Мо
Ломоносов	15,5	14,5	47
Сумароков, псалмы	69	51,5	56
Сумароков, притчи	56,5	74,5	58,5
В. Майков	58	66	54
Херасков, «Россияда»	58	51,5	42,5
Богданович	29	28	47
Петров	35	37	58,5
Державин	15	11,5	46
Карамзин	18,5	18	37
Жуковский	17,5	7	23
Пушкин, «Евгений Онегин»	13	18,5	19,5
Лермонтов, 1836—1841	10,5	11	16,5
Тютчев	23,5	21	27
Фет	16	16	25,5
Некрасов	13	12,5	21
Брюсов	11,5	16	12
Бальмонт	27,5	39,5	16,5
В. Иванов	39,5	56,5	29
Блок, 1912—1914	15	19	21,5
Ахматова, 1909—1914	20	36,5	29,5
Северянин, «Громокипящий кубок»	50,5	72	68,5
Маяковский, «Война и мир»	(114+68)	(100+110)	(118+139)
Маяковский, «Хорошо»	(70+108)	(99+109)	(97+127)
Пастернак, «Сестра моя жизнь»	(63+72)	(66+136)	(38+61)
Асеев, 1927	(28+37)	(62+80)	(67+25)
Есенин, 1924—1925	(32+30)	35	43
Сельвинский, 1924	(58+91)	(97+153)	(194+92)
Д. Бедный	32	77	39
Тихонов, 1921—1922	12	32	26
Антокольский, 1933	64	81	43
Багрицкий, 1923—1927	22	42	23
Щипачев, 1936—1945	(48+56)	59	32
Прокофьев, 1927—1931	(68+85)	(86+110)	(38+112)
Луговской, 1926—1929	68	85	63
Светлов, 1923—1927	(35+48)	37	26
Кирсанов, 1930	82	86	86
Корнилов	46	85	40
Твардовский, «Василий Теркин»	(15+30)	35	22
Смеляков, «Строгая любовь»	20	18	13
Яшин, 1962—1968	(16+24)	29	20
Шубин	(21+49)	60	26
Алигер, «Зоя»	33	32	49

Поэты	Ж	Мз	Мо
Симонов, поэмы, 1937—1938	60	83	25
Долматовский, 1942—1944	30	39	20
Матусовский, 1949—1961	28	41	13
Дудин, 1943—1945	(29+40)	45	47
М. Львов	(78+120)	74	51
Луконин, 1940—1945	(34+22)	52	28
Наровчатов, 1940—1945	(34+66)	38	38
Слуцкий, до 1958	(57+96)	(70+165)	28
Гудзенко, 1942—1946	(41+57)	(44+92)	28
Межиров, 1942—1946	65	103	24
Винокуров, 1963—1965	(61+81)	75	35
Жигулин	20	53	15
Цыбин	(37+48)	30	24
Куняев	(39+39)	28	20
Рождественский	(80+83)	(86+90)	7
Евтушенко, «Братская ГЭС»	(46+79)	(50+64)	84
Вознесенский	(46+94)	(23+83)	(23+48)
Ахмадулина	(44+80)	(50+121)	34
Фокина	(41+33)	(36+83)	15
Шкляревский	(18+31)	18	18

P. S. Это — подготовительный материал для книги «Очерк истории русского стиха» (1984): история рифмы была известна гораздо отрывочнее, чем история ритма, и всю работу приходилось делать заново и насквозь. Главная часть статьи — цифры по аномальным рифмам у 300 поэтов (при публикации в 1984 г. строки с именами Гиппиус, Гумилева, Ходасевича были из нее выброшены). Самый ненадежный столбец в ней — показатели опорных звуков: что считать и что не считать опорными звуками, разные исследователи представляют себе по-разному, поэтому получаемые ими данные могут не совпадать с нашими. По крайней мере внутри этой таблицы даже эти показатели для разных поэтов сопоставимы. Неудобным мне теперь кажется и принятый здесь учет (П) и (М) в неточных рифмах: разнозвучие «лапа—лампа» я теперь предпочел бы отмечать не как (П), а как (М) (см. очерк «Рифма Бродского» в «Избранных статьях» 1995 г.). Но делать полный пересчет всего огромного материала сейчас не было никакой возможности.

Приложение:

РИФМА БЛОКА

1. Исключительно важная роль поэзии Блока в истории русской рифмы общепризнана после работ В. М. Жирмунского «Поэзия Александра Блока» (1921) и «Рифма, ее история и теория» (1923). Блок стоит на одном из двух главнейших переломов в истории русской рифмы. Классическая русская рифма 1730—1830-х годов была точной; в 1840—1890-х годах все прочнее утверждается рифма приблизительная (с несовпадением гласных); с 1900-х годов, благодаря Блоку и символистам, утверждается рифма неточная (с несовпадением согласных). Такова схема, намеченная В. М. Жирмунским, и во всем основном она остается непоколебленной[1].

Схема ясна, но неясны многие подробности. Что подготовило неточную рифму Блока? В каких отношениях приблизительная рифма была предшественницей неточной? Где тот количественный порог, после которого неточная рифма в системе рифмовки становится из исключения правилом? Что общего и различного между неточной рифмой у Блока и у других символистов? Что принято и что отвергнуто в опыте Блока последующим развитием русской неточной рифмы? Эти четыре вопроса пока не имеют ответа. Попыткой дать на них хотя бы частичный ответ и является эта статья.

Такой ответ возможен лишь на основе систематического обследования рифмы с помощью подсчетов. До сих пор рифма изучалась с цифрами в руках гораздо менее усердно, чем метрика и ритмика. В. М. Жирмунский делал подсчеты, но не решался положиться на них, и поэтому оставил свои цифры неопубликованными («Не придавая значения подсчетам, я предпочел бы представить собранный материал целиком ... Ограничиваюсь примерами ..., приводя цифры там, где необходимо иллюстрировать показательные контрасты в эволюции рифмы ... Цифра как таковая, ее абсолютная величина (даже приведенная к известному коэффициенту встречаемости) не представляет никакого интереса для исследователя рифмы; поэтому я не придаю большого значения отдельным пропускам и просчетам» [Жирмунский 1975, 611], а все последую-

[1] Самойлов в своей «Книге о русской рифме» вставляет материал, исследованный В. М. Жирмунским, в более широкие рамки: народная русская рифма была неточной, на ее фоне в XVIII—XIX вв. утверждается точная рифма, исследованная Жирмунским, — точная, но постепенно теряющая эту точность; в результате такой эволюции в XX в. русская рифма возвращается к своей исходной «нормальной неточности». Это — очень ценное переосмысление концепции В. М. Жирмунского в свете поэтического опыта 1920—1960-х годов; но в самой этой концепции оно ничего не отменяет, за исключением некоторых гипотетических прогнозов, оправдавшихся лишь частично [Жирмунский 1975, 376; Самойлов 1982].

щие опыты подсчета были достаточно разрозненны и случайны. Поэтому об употребительности различных видов рифм у различных поэтов мы могли говорить лишь в выражениях «есть — нет», «много — мало», но не могли говорить: «на столько-то больше — на столько-то меньше». Понадобились новые подсчеты. Нами подсчитан процент точных, неточных, приблизительных и йотированных рифм по большим выборкам из 300 поэтов от Кантемира до наших дней (см. выше). Подсчеты делались раздельно для женских, мужских закрытых и мужских открытых рифм; дактилические рифмы пока не исследованы и в настоящем разборе не освещаются. На этом материале и основываются все дальнейшие сопоставления и выводы.

2. Напомним основные понятия, с которыми приходится иметь дело в русской рифме. Нормой в русской классике XVIII—XIX вв. считается точная рифма — полное фонетическое тождество рифмующихся окончаний: *моленье—виденье, любовь—кровь, звезда—всегда.*

Отступлениями от этой нормы в женской рифме являются рифмы: 1) приблизительные — с нетождеством безударных гласных в рифмующих окончаниях (ЖП, фонетическое нетождество, *моленью—виденье*, или даже только графическое, *моленья—виденье*); 2) йотированные — с нетождеством конечного йота (*ЖЙ, молений—колени*); 3) неточные — с нетождеством согласных (*ЖН, моленьям—виденье, вечер—встречи* и пр.).

Отступлениями от этой нормы в мужской рифме являются только рифмы неточные: в закрытой мужской рифме, — например, *любовь—богов (МзН)*, в открытой, — например, *звезда—мечта (МоН)* или (в XX в.) *звезда—страдал (Мзо).*

Некоторые фонетические несоответствия при этом, по-видимому, представляют собой традиционно дозволенные орфоэпические варианты: *пронеслося—вопроса, друг—дух*; они к неточным рифмам не причислялись, они интересны для истории русского языка, а не русского стиха.

2а. Почему в русской рифме исторически выделились именно такие типы дозволенных и недозволенных соответствий? Почему русские поэты, твердо державшиеся установки на фонетическую точность, тем не менее допускали йотированные рифмы с их откровенной фонетической неточностью? Почему, хорошо понимая разницу между буквой и звуком и с самого начала позволяя себе рифмы *любить—быть* и *лёд—бьёт*, они, тем не менее, упорно сопротивлялись приблизительным рифмам типа *догадка—сладко*?

Ответ на эти вопросы открывается только при взгляде на иностранные образцы, которыми располагали первые русские стихотворцы. Что одинаковые ударные гласные звуки могут выражаться разными буквами, они знали и по французским рифмам «plaire—mére», и по немецким «Ehre—wäre»; что звонкий согласный оглушается и может рифмоваться с глухим, они знали по немецким рифмам типа *Sand—bekannt.*

Но ни йота на конце слов, ни несовпадающих гласных в женском окончании слова французский и немецкий языки не знали: здесь русские поэты были предоставлены собственным силам. Почему они легко допустили нетождество йота, замечательно догадался еще Жирмунский (с. 139): они вспомнили, что в польском языке, где прилагательные йота на конце не имеют, может рифмоваться, напр., *stary—czary*, и сделали вывод, что и по-русски можно рифмовать *старый—чары*. Почему они с трудом допустили нетождество безударных *а* и *о*, *е* и *и*, также можно догадаться: видя, что во французских, немецких стихах рифмуют только *plairE—mèrE*, *springEn—singEn*, *SchneidEr—KleidEr* и т.п., они заключили, что и в русских стихах рифмоваться могут только *е—е*, *о—о*, *а—а* и т. п., — иными словами, гласный безударного слога сохраняет качество гласного ударного слога. Так в XVIII в. сложилась традиция русской точной рифмовки, постепенно и с разных концов расшатываемая в течение следующего века.

Таблица 1

Рифмы Блока: йотированные, приблизительные, неточные

Период	Женские				Муж. закрытые		Муж. открытые		Дактилическ.			Гипер-дактил.	неравно сложн.
	Всего	ЖЙ	ЖП	ЖН	Всего	МзН	Всего	МоН	Всего	ДП	ДН		
1898—1900	189	6+0	40	8	124	—	99	3	13	6	1	—	—
1901—1902	481	22+19	94	9	277	—	308	2	38	16	2	—	1
1902—1903	227	3+5	59	10	152	1	134	3	27	5	3	1	1
1904	236	10+13	57	4	153	1	131	1	3	—	—	—	1
1905	213	12+7	54	7	139	2	157	6	29	7	8	—	5
1906	211	5+5	51	10	129	—	193	1	39	8	6	—	—
1907	348	14+12	62	41	199	7	177	3	29	5	8	1	5
1908	183	5+5	36	8	114	1	99	2	7	—	2	—	—
1909	226	15+9	47	11	152	—	115	3	4	1	2	—	—
1910—1911	127	5+7	22	7	71	2	63	1	24	5	1	—	—
1912	152	3+4	32	5	96	—	56	—	5	1	—	—	—
1913	98	3+0	16	5	93	—	65	—	11	2	—	—	—
1914	167	13+8	39	10	116	—	106	—	1	—	—	—	—
1915—1916	93	5+3	20	7	56	—	65	—	2	—	—	—	—

Таблица 1а

Рифмы Блока (в%)

Периоды	Женские			Мужские		Дактилические	
	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	ДП	ДН
1898—1900	3,2	21,2	4,2	—	3,0	46,0	7,7
1901—1902	8,5	19,6	1,9	—	0,6	42,0	5,3
1902—1903	3,5	26,0	4,4	0,7	2,2	18,5	11,1
1904	9,7	24,2	1,7	0,7	0,8	—	—
1905	8,9	25,4	12,2	1,4	3,8	24,0	27,5
1906	4,7	24,2	4,7	—	0,5	20,5	15,5
1907	7,5	17,8	11,8	3,5	1,7	17,0	27,5
1908	5,5	19,7	4,4	0,9	2,0	—	28,5
1909	10,6	20,7	4,9	—	2,6	25,0	50,0
1910—1911	9,5	17,8	5,5	1,6	1,6	21,0	4,0
1912	4,6	21,1	3,3	—	—	20,0	—
1913	3,1	16,3	5,1	—	—	18,0	—
1914	12,6	23,4	6,0	—	—	—	—
1915—1916	8,6	21,5	7,5	—	—	—	—

3. Это расшатывание («деканонизация», в терминологии Жирмунского) и составляет историю классической русской рифмы. Сколько-нибудь подробный очерк этого процесса в рамках настоящей заметки, конечно, невозможен. Мы ограничиваемся тем, что приводим показатели йотированных, приблизительных и неточных рифм (в процентах от общего количества женских и мужских, закрытых и открытых) для трех томов лирики Блока (табл. 1а) и, суммарно, для основных этапов истории рифмы по всему нашему материалу (табл. 2).

Таблица 2

Рифма Блока на фоне рифмы русских поэтов (в %)

Поэты	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН
Ломоносов и др.	1,6	—	1,1	1,4	3,2
Сумароков и др.	0,1	0,04	0,4	0,2	0,3
Державин и др.	1,7	0,4	3,6	1,9	3,3
Жуковский и др.	2,8	1,0	2,2	1,0	5,0
Пушкин и др.	3,4	1,4	0,4	0,5	5,2
Лермонтов и др.	5,7	6,3	1,3	0,9	10,0
Некрасов и др.	3,4	10,0	1,3	0,4	4,1
Надсон и др.	4,5	11,1	0,8	0,1	3,3
Брюсов и др.	7,7	16,9	2,1	0,2	1,7
Блок....................	*7,3*	*20,2*	*5,5*	*0,7*	*1,4*
Белый и др.	7,4	21,0	1,5	0,1	2,7
Ахматова и др.	8,1	22,7	6,3	1,3	4,1

Из таблиц видно:

а) в XVIII в. в сумароковской школе господствует идеальная точность рифмы;

б) неточные рифмы Державина разрушают этот идеал точности, но сами не прививаются;

в) вместо этого в поколении Батюшкова — Жуковского входят в употребление йотированные (традиция Капниста) и неточные открытые мужские (типа *любви—мои*) рифмы;

г) так рифмует и молодой Пушкин; но зрелый Пушкин (вместе с ним — Жуковский, а за ним — Баратынский) возвращается к повышенной, как в XVIII в., точности рифм;

д) однако они одиноки: употребительность неточных открытых рифм (*любви—мои*) держится у Лермонтова и достигает предела у Полежаева, Кольцова, молодого Тургенева;

е) здесь происходит перелом: внимание перемещается с неточных открытых рифм на приблизительные (*моленья—виденью*), и в течение XIX в. первых становится все меньше, вторых все больше;

ж) при этом можно различить поэтов более сдержанных (Фет, Некрасов) и более смелых (А. К. Толстой, В. Соловьев) в применении приблизительной и заодно йотированной рифмы;

з) наконец, у символистов (не раньше!) приблизительная рифма узаконивается окончательно, а Брюсов и Блок неточными рифмами открывают новую эпоху.

Таким образом, рифма символистов является естественным продолжением рифмы XIX в. Неточные мужские закрытые и открытые остаются редкими исключениями — только Белый в «Пепле» архаизирует не только ритм, но и рифму: *мои—в крови*, *дня—поля* и пр. В рифме эта архаизация держится дольше, чем в ритме; к «Первому свиданию» ритм его стиха полностью обновляется, а рифма остается прежней, *Кюри—струи*, *вражды—судьбы*. Женские приблизительные остаются обычными и даже учащаются: более вольная тридиция А. К. Толстого и В. Соловьева пересиливает более строгую традицию Фета и Некрасова. Свободнее всего пользуются приблизительными рифмами Анненский, С. Соловьев, Ахматова, сдержаннее всего З. Гиппиус, Сологуб, Балтрушайтис, Вяч. Иванов. Доля йотированных рифм также повышается до уровня традиции А. К. Толстого и В. Соловьева: свободнее всего пользуется их эффектами Брюсов (и архаизирующий Андрей Белый), сдержаннее всего — Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов, Кузмин, Волошин. И, наконец, лишь в области женских неточных рифм рамки традиции ломаются: из разрозненных исключений такие рифмы становятся предметом сознательных экспериментов, делаются допустимыми, а затем и обычными. В старшем поколении символистов этот решающий шаг сделал Брюсов, в младшем — Блок; остальные, от З. Гиппиус до Горо-

децкого, были к этой новации равнодушны, подхватило ее лишь следующее поколение: Ахматова, а затем Северянин и футуристы.

4. В разработке мужских открытых, женских йотированных, женских приблизительных рифм Блок ничем не выделяется среди своих современников. Неточные мужские открытые типа *я—земля, пути—впереди* встречаются у него чуть чаще лишь в ранних стихах «Ante lucem» да еще в произведениях 1905 г., самого «расшатанного» по части рифм; после 1909 г. рифмы такого типа исчезают из стихов Блока начисто. Йотированных рифм у Блока около 7,5% — это в точности средний их уровень для всего периода, чуть больше, чем было у Соловьева, чуть меньше, чем у А. К. Толстого. Приблизительных рифм у Блока около 21% — это тоже почти в точности средний уровень для всего периода. Показатели эти у Блока стойкие, без тенденций к повышению или понижению, колебания по годам случайны.

Даже в подробностях Блок разрабатывает йотированные и приблизительные рифмы в том же направлении, что и современники. Вот процент рифм *-Ьй* от общего числа йотированных рифм:

XVIII в.	18,6	З. Гиппиус	23,5
Жуковский и др.	11,2	Брюсов (ран.)	53,5
Пушкин и др.	14,2	Брюсов (позд.)	33,5
Лермонтов и др.	19,6	Анненский	60,0
Некрасов и др.	15,7	Белый	42,5
Надсон и др.	20,6	С. Соловьев	52,5
В. Соловьев и др.	26,4	В. Гофман	33,5
Брюсов и др.	44,4	Клюев	33,0
Блок	*45,0*	Ахматова	32,5
Белый и др.	44,5	Мандельштам	39,5
Ахматова и др.	43,5		

Так, среди йотированных рифм можно различить резче звучащие рифмы после твердого согласного, на *-ъй* (*много—дорогой*) и сглаженней звучащие рифмы после мягкого согласного, на *-ьй* (*ноги—убогий*). XIX в. предпочитал рифмовать на *-ъй*, в XX в. резкость этого звукового несовпадения стала смущать, и рифмы на *-ьй* стали более частыми: процент их во второй половине XIX в. был около 15, в начале XX в. он поднимается до 42. Блок идет в ногу со временем: у него рифмы типа *ноги—убогий* составляют 45% всех йотированных.

Так, среди приблизительных рифм (табл. 3) тоже можно различить несколько случаев, по-разному трактуемых в разные эпохи. До Пушкина и при Пушкине здесь преобладали рифмы *-я* с *-е/и* (*явленье—виденья*), *-ет* с *-ит* (*судит—будет, может—тревожит*); после Пушкина решительное преобладание получает рифма *-а* с *-о* (*загадка—сладко*); к концу

XIX — начале XX в. рифмы *-я* с *-е/и* и *-ет* с *-ит* сильно отступают, рифма *-а* с *-о* слабее, но тоже отступает, а выдвигаются рифма на открытое *-е* с *-и* (*в пене—колени*) и некоторые приблизительные рифмы с факультативным йотом (*в пене—видений*). Блок и здесь идет в ногу со временем: не только средние пропорции этих групп среди приблизительных рифм у него такие же, как и у других символистов, но и тенденции их изменений — как и у всей эпохи: от I тома к III тому рифмы на *а—о* у него убывают, рифмы на *я—е/и* тоже, а рифмы на *е—и, е—ий, а—ой* учащаются.

Таблица 3

Приблизительные рифмы: наиболее употребительные виды

Поэты	Тип рифмы:								
	жалко—гадалка	*вести—невесте*	*счастье—ненастья*	*шорох—взорах*	*спорим—морем*	*тревожишь—можешь*	*повсюду—чудо*	*иглы—настигла*	прочие
Жуковский и др.	3,0	7,0	35,0	3,5	11,0	5,5	2,0	2,5	31,0
Пушкин и др.	25,5	2,8	14,0	5,8	20,5	14,8	1,3	—	15,0
Лермонтов и др.	43,6	6,6	8,8	7,4	7,1	7,2	1,1	2,3	16,0
Некрасов и др.	34,1	9,9	14,3	6,6	8,4	4,9	4,6	3,2	14,0
В. Соловьев и др.	36,1	19,3	17,0	6,6	4,8	1,0	2,9	3,2	9,0
Брюсов и др.	23,5	17,9	8,2	7,9	13,4	3,8	0,3	1,8	23,0
Ахматова и др.	23,8	18,6	6,7	8,8	9,3	2,1	2,8	3,1	24,0
Блок	*19,3*	*18,9*	*11,9*	*6,2*	*5,9*	*1,3*	*7,0*	*6,7*	*23,0*
том I	22,3	18,2	18,2	5,7	2,1	0,5	12,4	8,3	13,0
том II	17,7	18,5	6,9	7,3	10,0	1,5	4,2	8,1	26,0
том III	18,2	20,5	12,5	5,1	4,0	1,7	5,1	2,8	30,0

5. Блок отрывается от современников, как сказано, только в разработке неточных рифм, главным образом женских. Интерес к ним у Блока неровен. Здесь в его лирическом творчестве можно различить три периода — 1898—1902 (ноябрь), 1902 (декабрь) — 1907, 1908—1916. (Заметим, что первый рубеж лежит не между I и II томом «Собрания стихотворений», а раньше — между «Стихами о Прекрасной Даме» и «Распутьями»; важность этой грани в творчестве Блока хорошо извест-

на.) Наиболее интенсивно разрабатываются неточные рифмы в среднем периоде, во II томе. Именно: процент неточных рифм среди женских в раннем периоде составляет 2,5, в среднем взлетает до 7,5 (а в кульминационные 1905 и 1907 годы — до 12%), в позднем опускается до 5% (табл. 1). Точно таким же образом меняется по периодам доля неточных рифм и среди мужских закрытых (0—1,4—0,4%), мужских открытых (1,2—1,8—1,1%), дактилических (5,9—19,7—9,3%) — всюду II период лежит между I и III как подъем между двумя спадами. Ко второму же периоду относятся 11 из 12 случаев неравносложных рифм у Блока (*границ—царицу, влажен—скважины, изламывающий—падающей*) и единственный случай разноударной рифмы (*еще—логовище* в стихотворении «Иду — и все мимолетно...»). Сдержанность стиля в I периоде творчества Блока, раскованность во II, новая сдержанность в III периоде — эта эволюция общеизвестна; здесь она получает точное числовое выражение применительно к рифме.

Какова значимость этого числового выражения, много это или мало — смена показателей 2,5—7,5—5,0% для неточной женской рифмы? Если подсчитать соответственные показатели по всему собранному материалу русской поэзии, мы увидим: из сделанных нами выборок по поэтам XVIII — нач. XX в. половина выборок совсем не содержит неточных женских рифм или содержит их менее 1%; 85% наших выборок дают неточных женских рифм менее 2,5%; выше этого показатели лишь у Державина, Радищева, некоторых малых поэтов конца XVIII в., Давыдова, лицейского Пушкина, Кольцова, Плещеева, Никитина, Брюсова, позднего Андрея Белого, Бородаевского, Клюева, Саши Черного, Ахматовой, Северянина, Хлебникова, Маяковского. 2,5% можно считать порогом, на котором неточная рифма из исключения становится обычаем. Ранний Блок стоит на самом этом пороге, «средний» Блок взлетает над ним до державинского уровня, поздний Блок — до плещеевского уровня. Приблизительно на тех же уровнях держится и Брюсов.

6. Рядом с Блоком в разработке женских неточных рифм стоит именно Брюсов. Но пути их исканий непохожи. Брюсов сосредоточивает свои неточные рифмы в специально сочиняемых экспериментальных стихотворениях, резко выделяющихся на общем фоне его рифмовки, — например в шведском цикле «На гранитах» (во «Всех напевах»). Блок рассеивает свои неточные рифмы равномерно по всем стихотворениям, словно не ощущая их контраста с общим фоном традиции. Новаторство Брюсова сознательнее, новаторство Блока органичнее.

Но еще важнее разница во внутреннем строении их неточных рифм. В самом деле, мы определяем неточную рифму как рифму, в которой нетождественны согласные. «Нетождественность» эта может быть двух видов: или это «пополнение», когда в одном члене рифмы появляется согласный, отсутствующий в другом, или это «замена», когда согласному в одном члене рифмы соответствует в той же позиции в

другом члене рифмы другой согласный. В женской (двусложной) рифме для согласных есть две потенциальные позиции — интервокальная и финальная. Отношения тождества согласных (Т), пополнения (П) и замены (М) могут распределяться по ним восемью разными сочетаниями (Т-П, Т-М, П-Т, П-П, П-М, М-Т, М-П, М-М; девятое сочетание, Т-Т, дает обычную точную рифму). В табл. 4 показаны примеры и частота этих сочетаний в неточных рифмах Брюсова (1894—1909) и Блока (отдельно для 1898 — ноябрь 1902, декабрь 1902—1907, 1908—1916 гг.; для первого периода, кроме окончательного состава I тома, взяты также стихи, не вошедшие в трехтомник). Не вошли в таблицу девять диссонансных рифм Блока — с тождественными согласными и нетождественными гласными (*душою—бушуют, вести—страсти, розах—ризах* и неоднократное *солнце—сердце*).

Таблица 4

Неточные рифмы Брюсова и Блока (в абс. цифрах)

Типы рифмы	Пример	Брюсов	Блок		
			том I	том II	том III
Т-П	*шепчет—крепче*	11	32	35	31
Т-М	*спросим—осень*	12	3	3	4
П-Т	*тусклой—узкой*	17	7	11	6
П-П	*усиль(j)ем—могиле*	1	—	1	1
П-М	*сумрак—думам*	1	—	—	—
М-Т	*гимна—дивно*	41	10	36	9
М-П	*искры—быстрым*	7	—	—	1
М-М	*соборов—народом*	6	—	1	—
Всего...		96	52	87	52

Из таблицы видно, что состав неточных рифм у Блока меняется от периода к периоду. В I период преобладают рифмы типа Т-П: *светом—рассвета, безбожно—ложным* — они составляют 61,5% всех неточных женских рифм. Во II период рядом с ними становятся рифмы типа М-Т: *вечер—ветер, забудешь—любишь, фьорды—герольды*. На каждый из этих двух типов приходится по 40% неточных рифм. В III период тип М-Т опять отступает на дальний план, и восстанавливаются пропорции I периода: преобладают рифмы Т-П — *море—Теодорих, на свете—ветер* — они опять составляют 60% всех неточных женских рифм. Схема эволюции, как мы видим, та же. Грань между I и II периодами опять проходит по тому же рубежу: в «Стихах о Прекрасной Даме» соотношение рифм Т-П и М-Т — 5 : 1, в «Распутьях» — 1 : 7.

У Брюсова состав неточных рифм совсем иной. Решительно преобладающим типом оказывается М-Т: *ветвью—вестью, Висби—погибли, берсеркер—ветер,* — такие рифмы составляют 43% всех неточных рифм. Тип Т-П составляет лишь 11,5% и занимает четвертое место. Вообще заменами звука Брюсов, в противоположность Блоку, пользуется гораздо чаще, чем пополнениями: рифмы с элементом М составляют у него 70%, у Блока (I и III периодов) — 30%.

При более пристальном рассмотрении рифм типа М-Т можно заметить и более тонкие различия между этими рифмами у Брюсова и у Блока. Подсчитаем отдельно рифмы, выраженные одинаковыми частями речи (*вечер—ветер, смерти—ветви, крепче—легче, забудешь—любишь*) и различными частями речи (*купол—слушал, искры—быстро, Висби—погибли, светит—трепет*). Первые воспринимаются как менее резкие: грамматический параллелизм служит как бы некоторой компенсацией неполноты фонетического параллелизма. И вот оказывается, что именно эти менее резкие неточности характернее для рифмы Блока, а более резкие неточности — для рифмы Брюсова: отношение грамматически однородных неточных рифм к грамматически неоднородным у Блока равно 50 : 50, у Брюсова — 30 : 70. Блок еще более подчеркивает эту однородность рифм частым повторением одних и тех же рифмических пар: *вечер—ветер* (4 раза), *искры—быстры(й)* (4 раза), *воздух—отдых, комнат—помнят, пепел—светел* (по 2 раза). В русской системе рифм всегда было некоторое количество словесных пар, фонетически не дающих точной рифмы, но узуально допускаемых к рифмовке: *волны—безмолвны, можно—должно*. Блок своими осторожными вольностями как бы расширяет этот круг узуальных созвучий, Брюсов своими резкими сопоставлениями любого слова с любым как бы сразу вовсе разрывает его.

При более пристальном рассмотрении рифм типа Т-П тоже можно заметить более тонкие различия — на этот раз не между Брюсовым и Блоком, а между ранним Блоком и поздним Блоком. Некоторые из этих рифм сочетают слова, которые могли бы в иных своих формах дать точное созвучие: так, неточная рифма *платье—распятьем* служит как бы отголоском точной рифмы *платье—распятье*, рифма *струны—юным* — отголоском рифмы *струны—юны*, рифма *ложем—боже* — отголоском рифмы *ложе—боже*. А в других рифмах этого типа сочетаются слова, ни в каких своих формах не дающие точного созвучия: *шепчет—крепче, не был—небо, ценим—лени, Теодорих—море, стужа—ужас*. Первые фактически еще не расширяют запаса русских рифм, а лишь разнообразят его новыми словоформами прежних слов; и только вторые означают реальное обогащение стиховых средств. Подсчитаем соотношение между первыми, «подобо-точными», и вторыми, «характерно-неточными», созвучиями и мы увидим, что Блок, а с ним вся рус-

ская поэзия, лишь постепенно идет от первого типа ко второму. В стихах I блоковского периода отношение «подобо-точных» к «характерно-неточным» равно 100 : 0; во II и III периодах — 30 : 70; у Ахматовой (1909—1923) — 50 : 50; у Маяковского («Облако в штанах» и «Война и мир») — 15 : 85. Поэты XX в. отходят от более легких «подобо-точных» рифм к многообещающим «характерно-неточным» так же, как тогда-то поэты XVIII в. отходили от более легких глагольных рифм к многообещающим неглагольным.

6а. Эта постепенность указывает нам исток и ход становления неточной рифмы в русской поэзии. Неточная рифма развилась из приблизительной с такой же плавностью, как приблизительная из точной. Исходной нормой, годподствовавшей в XVIII в., была совершенная точность — как фонетическое, так и графическое совпадение послеударных гласных элементов рифмы и, по крайней мере, фонетическое совпадение согласных элементов: для Сумарокова возможна лишь рифма *платье—распятье*. Первое ослабление намечается в 1800-х годах и становится обычным в 1830-х годах — допускается графическое несовпадение гласных элементов при сохранении фонетического их совпадения: для Лермонтова возможна уже и рифма *платье—распятья*. Второе ослабление намечается в 1840—1850-х годах и становится обычным к концу XIX в. — допускается не только графическое, но и фонетическое несовпадение послеударного (нередуцируемого) гласного при сохранении совпадения согласных: для А. К. Толстого возможна уже и рифма *платье—распятью*. Третье ослабление намечается на рубеже 1900-х годов: допускается фонетическое несовпадение не только гласных, но и согласных элементов рифмы, однако лишь в том же кругу слов, в котором были возможны и прежние, более точные созвучия: для раннего Блока возможна уже и рифма *платье—распятьем*. Наконец, четвертое ослабление совершается в 1900-х годах — освоенные вольности несовпадения согласных переносятся уже и на такие пары слов, которые ни в каких иных формах не допускают более точных созвучий; для зрелого Блока, Ахматовой, Маяковского возможны уже и рифмы *шепчет—крепче, стужа—ужас* и пр. Этим самым сделан решающий шаг: словарь рифмующей лексики русского языка резко расширяется, включая такие слова, как *шепчет, ужас, Теодорих* и пр., ранее не имевшие рифм.

7. В этом постепенном движении от точной рифмы к неточной были свои отстающие и свои опережающие. Были предшественники и у рифмы Блока, правда, менее многочисленные, чем у рифмы Лермонтова или А. К. Толстого. Единичные рифмы типа Т-П мелькают (как оплошности) среди неточных рифм с самого конца XVIII в.: у Державина встречаем *потомки—Потемкин*, у Гнедича — *небо—Фебом*, у Бенедиктова — *благосклонным—тоны*, у Огарева — *безмятежный—неж-*

ным, у Щербины — *движеньях—песнопенья*, у А. К. Толстого — *наше—Тимашев*, у В. Соловьева — *обидно—постыдном*. Все это, повторяем, единичные обмолвки; но два имени в этом ряду следует выделить.

Первое — это Ап. Григорьев: у него мы находим 4 неточные женские рифмы, и все они имеют строение Т-П: *вечер—свечи, вечер—речи, попранным—обетованно, участьем—счастье*. Второе — это Плещеев: у него мы находим 24 неточные женские рифмы, из них 21 — «ранneблоковского» типа *серебристый—чистым, сияньем—дыханье, безмерно—лицемерных, это—поэтам* и пр. На общем фоне точных рифм Ап. Григорьева его неточные рифмы едва заметны (0,4%), но на общем фоне рифм Плещеева неточные уже достаточно обращают на себя внимание (6,2% ранних рифм, 2,6% поздних рифм — больше, чем у молодого Блока!). Что значил для Блока Ап. Григорьев, мы знаем, и что его *вечер—речи, вечер—свечи* были замечены Блоком, мы можем быть уверены (григорьевское четверостишие «В зимний вечер, в душный вечер... Да и вечер нужен нам, Чтоб без мысли и без речи Верный счет вести часам» отразилось у Блока не только рифмовкой, но и словесной формулой: «Она без мысли и без речи На том смеется берегу», отсюда, как известно, перешедшей в «Первое свидание» А. Белого). Что Плещеев для Блока значил больше, чем обычно думается, мы можем теперь тоже предполагать с большой вероятностью.

Как неточные рифмы XX в. типа Т-П имели неожиданного предшественника в Плещееве, так неточные рифмы типа М-Т, брюсовские *Висби—погибли*, блоковские *вечер—ветер*, имели неожиданного предшественника в Никитине с его *коварство—тиранства, старость—радость, приголубит—забудет, горько—только* и пр.: среди неточных рифм Никитина 89% принадлежат к типу М-Т, а общая доля никитинских неточных рифм среди всех женских — 11,2%, т. е. больше, чем и у Блока, и у Брюсова, и у кого бы то ни было из поэтов от Державина до Северянина. Но прослеживать традицию разработки этих рифм, от Никитина восходящую к поэтам-романтикам, Державину и практике народного стиха, здесь неуместно: для Блока этот тип рифмы, как сказано, не характерен.

8. Остается еще один вопрос из числа поставленных в начале: какова была дальнейшая судьба двух типов неточной женской рифмы, разработанных в начале XX в., — «блоковского» типа Т-П и «брюсовского» типа М-Т? Обычно от «блоковской» рифмы проводится прямая традиция к рифме Ахматовой и Маяковского и делается вывод, что именно здесь лежит магистральный путь развития рифмы XX в. Подсчеты показывают, однако, что это мнение требует оговорок. Блоковская сосредоточенность на рифмах типа Т-П, действительно, находит отголосок у Ахматовой и особенно у Маяковского, но не далее: у всех остальных обследованных поэтов доля этого типа ниже, чем у Блока. У Пастернака и Есенина он еще преобладает над брюсовским типом М-Т, у

Асеева и Сельвинского уже сравнивается с ним, у Евтушенко и Вознесенского решительно уступает ему. Кажется, будто поколебавшись несколько десятилетий между двумя наметившимися путями, неточная рифма отдает, наконец, предпочтение брюсовскому пути. До некоторой степени это не что иное, как возвращение к истокам: в народной рифме (пословицы XVII в. в изд. П. Симони) безраздельно господствует именно тот тип неточной рифмы М-Т, который мы назвали «брюсовским» (*Кашира—обшила, Клим—клин*). Но насколько можно говорить о сознательной ориентации советских поэтов на народную рифму, — это еще не ясно и требует более подробного исследования.

9. И еще в одном отношении мы не находим связи между рифмой Блока (на этот раз — также и рифмой раннего Брюсова) и рифмой позднейших поэтов. Речь идет о «богатстве» рифмы (о ее «левизне», по терминологии Брюсова), т. е. о ее оснащенности совпадающими опорными предударными звуками. Как известно, у Маяковского, Пастернака и позднейших поэтов эти опорные звуки становятся почти непременными элементами рифмы: точность совпадения предударных звуков как бы компенсирует неточность совпадения послеударных звуков. Так, у Маяковского на 100 рифм приходится в среднем 107,5 тождественных опорных звуков (по «Войне и миру»): почти каждая рифма снабжена опорным созвучием. И Блок, и ранний Брюсов еще очень далеки от подобных показателей.

История «левизны русской рифмы» своеобразна и еще только начинает исследоваться (подсчеты в этой области впервые были плодотворно применены Д. Уортом [Worth 1972, 1973]. Подсчитанные нами показатели «богатства» рифм (среднее число опорных звуков на 100 строк) для Блока приведены в таблице 5. Общую же картину употребления опорных звуков в русской поэзии мы помним по статье «Эволюция русской рифмы». В XVIII в. Сумароков и его ученики явственно заботятся об обилии опорных, несомненно следуя французской традиции в разработке рифмы (Ломоносов, опирающийся на немецкую традицию, этой заботе чужд). У Сумарокова, Хераскова, Василия Майкова на 100 рифм приходится до 50—60 тождественных опорных звуков; у Богдановича, Княжнина и др. этот показатель снижается до 20—40. Затем державинское потрясение основ русской рифмы разом обрывает эту традицию — в XIX в. от Батюшкова и до Фофанова показатель «левизны рифмы» стойко колеблется в низких пределах: 13—20 на 100 (вероятно, это естественный языковой уровень подобных созвучий). Большинство символистов, в том числе и Блок, держатся в тех же рамках. Предшественниками «левизны» Маяковского и Пастернака были другие поэты, достаточно неожиданные — Анненский, Вяч. Иванов, Кузмин с С. Соловьевым (ученики Вяч. Иванова), Северянин; Блок к этой подготовке «новой рифмы» отношения не имел. Это, конечно, не значит, будто Блок был безразличен к выразительному эффекту «богатой риф-

мы» — достаточно вспомнить эффектное нанизывание рифм на *-чами* в «Май жестокий с белыми ночами...» или чередование рифм *текла—мгла—стекла—игла* в «Гимне» 1904 г.

Таблица 5

Опорные звуки в рифме Блока (на 100 рифм)

Период	Женские	Мужские закрытые	Мужские открытые	Всего
1898—1902	19,5	16,0	21,0	18,9
1902—1907	15,5	21,5	26,0	20,0
1908—1916	19,0	23,5	27,5	22,5
Всего...	17,7	20,7	25,4	20,6

Мы остановились только на одном аспекте рифмы Блока — фонетическом, самом простом и легком для наблюдения. Вопросы лексики, семантики, композиционной функции блоковской рифмы здесь даже не ставились. Они сулят будущему исследователю, вооруженному точными методами анализа, бесконечно более интересные открытия.

СТРОФИКА НЕСТРОФИЧЕСКОГО ЯМБА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

1. **Проблема.** Чтобы заглавие этого очерка не казалось парадоксальным, следует вспомнить: с точки зрения строфики стихотворные тексты разделяются не на два, а по крайней мере на три типа: строфический, астрофический и промежуточный.

Строфический (изострофический) стих — это текст, который отчетливо делится на группы строк, тождественные по объему и по расположению определенных метрических или рифмических признаков; эти группы стихов собственно и называются «строфами». Среди белых стихов таковы, например, стихи, написанные алкеевыми или сапфическими строфами, где во всех четверостишиях повторяется один и тот же метрический рисунок; среди рифмованных стихов таков, например, «Евгений Онегин», где во всех 14-стишиях повторяется одно и то же расположение рифм.

Астрофический стих — это текст, который ни по каким стиховым признакам на группы строк не расчленяется: такое членение возможно лишь по признакам синтаксическим. Среди белых стихов таковы, например, русские былины; среди рифмованных таковы терцины, где рифмическая цепь тянется непрерывно от первого стиха до последнего.

Промежуточный тип стиха (Б. И. Ярхо называл его «гетерострофическим», но термин этот не привился) — это текст, который членится на метрически или рифмически замкнутые группы строк, но группы эти — не тождественные, не повторяющиеся. Называть их «строфами» поэтому нельзя; мы будем условно называть их «строфоидами». Среди белых стихов такова, например, поэма «Кому на Руси жить хорошо»: она членится на группы стихов с дактилическими окончаниями, завершаемых мужским стихом, но группы эти разной длины. Среди рифмованных стихов такова, например, поэма «Руслан и Людмила»: она членится на группы стихов, объединенных рифмовкой, но группы эти могут быть неравного объема, а расположение рифм в них — самым разнообразным.

Вот этот последний вид «гетерострофического» стиха — стих с произвольной рифмовкой — и будет предметом рассмотрения в настоящем очерке. Поэт свободен группировать свои строки в строфоиды любого строения; в какой мере он пользуется этой свободой, какие группировки он в действительности предпочитает и каких избегает? На этот вопрос можно ответить только путем подсчетов, которые мы и предприняли. Подсчеты касались трех аспектов строения строфоида: (а) его объема, (б) расположения в нем рифм, (в) его синтаксической законченности. Остальные вопросы (внутреннее синтаксическое членение стро-

фоида; сочетание строфоидов; расположение стихов различной ритмической формы в строфоиде и т. п.) представляется возможным отложить до будущих исследований.

2. **Материал.** Основным материалом был взят нестрофический 4-ст. ямб XIX в. (с небольшим захватом в XVIII и XX вв.); более ранние образцы этого стиха («Лишь только дневный шум замолк...» из «Риторики» Ломоносова, отрывки из «Пилигримов» Хераскова) и более поздние образцы («Слово об Иоване Зрини» П. Шубина) единичны и поэтому трудны для суммарного обзора.

Нами рассмотрены следующие авторы и произведения:

И. Дмитриев, стихи 1788—1795 гг.: «Ермак», «Освобождение Москвы», «Отъезд», «К честному человеку», «Весна»;

Я. Княжнин, стихи 1783—1787 гг.: «К кн. Дашковой», «Ладно и плохо»;

Д. Горчаков, стихи 1783—1788 гг.: два «Письма к Г. Шипову»;

Н. Карамзин, стихи 1790—1796 гг.: «Алина», «Волга», «Послание к Дмитриеву», «Послание к Плещееву», «К самому себе», «К Алине», «К бедному поэту», «Отставка»;

К. Батюшков, стихи 1806—1818 гг.: «Совет друзьям», «Гнедичу», «Сон воинов», «К Дашкову», «К Никите», «С. С. Уварову», «К творцу «Истории Государства Российского»», поэма «Видение на берегах Леты» (1809);

В. Жуковский, стихи 1814 г.: «Письмо к ***», «К Воейкову», «К Тургеневу», «Бесподобная записка к трем сестрицам», «К кн. Вяземскому», «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», «К Плещееву»; стихи 1820 г.: «К гр. Шуваловой», «Подробный отчет о луне», «Письмо к А. Г. Хомутовой», «К К. Ф. Голицыну», «К кн. А. Ю. Оболенской», «К ней же», «Послание к В. А. Перовскому», «Письмо к А. Л. Нарышкину», «В комитет... по случаю похорон павловской векши»;

П. Вяземский, стихи 1814—1818 гг.: «К партизану-поэту», «Д. В. Давыдову», «К Батюшкову», «Толстому»; стихи 1825—1826 гг.: «Станция», «Коляска»;

А. Пушкин, стихи 1814—1817 гг.: «Кн. А. М. Горчакову», «К Галичу», «Мое завещание», «Послание к Юдину», «Моему Аристарху», «Из письма к В. Л. Пушкину», «В. Л. Пушкину», «Письмо к Лиде», «Товарищам», «В альбом Илличевскому»; стихи 1818—1819 гг.: «Кривцову», «Жуковскому», «Прелестнице», «К Чаадаеву», «В. В. Энгельгардту», «Орлову», «Всеволожскому», «Платоническая любовь», «Юрьеву»; стихи 1821—1826 гг.: «Катенину», «Кокетке», «Алексееву», «Гречанке», «Кн. М. А. Голицыной», «Давыдову», «К Языкову», «Свободы сеятель пустынный», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Козлову», «Родзянке», «Признание», «Пророк»; 1827—1830 гг.: «Арион», «Череп», «Поэт», «Ек. Н. Ушаковой», «Послание к Великопольскому», «К Языко-

ву», «Ответ Катенину», «Поэт и толпа», «Калмычке», «Стамбул гяуры нынче славят...», «Герой»; поэмы: «Руслан и Людмила» (1820), «Кавказский пленник» (1821), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824), «Граф Нулин» (1825), «Полтава» (1828), «Медный всадник» (1833);

В. Кюхельбекер, стихи 1819—1829 гг.: «К брату», «К Пушкину», «К Вяземскому», «К Богу», «Памяти Грибоедова»; поэма «Зоровавель» (1830);

Е. Баратынский, стихи 1819—1830 гг.: «Прощание», «Т-му в альбом», «Утешение», «Коншину», «Лиде», «Приятель строгий, ты неправ», «Добрый сосед», «Падение листьев», «О своенравная София», «Лутковскому», «Дельвигу», «К ***», «Леда», «Элизийские поля», «К жестокой», «Бесенок», «Кн. З. А. Волконской», «Отрывок»; поэмы: «Пиры» (1821), «Эда» (1825), «Переселение душ» (1826), «Цыганка» (1831);

Н. Языков, стихи 1824—1826 гг.: «Еще элегия», «Н. Д. Киселеву», «Когда в моем уединенье», «Ала» (с «Припиской»), «Корчма», «М. Н. Дириной», «Две картины», «Мой апокалипсис», «Н. Д. Киселеву», «Воспоминание», «П. Н. Шепелеву», «А. С. Пушкину», «К П. А. Осиповой», «К Вульфу, Тютчеву и Шепелеву», «Тригорское»;

Д. Веневитинов, стихи 1822—1827 гг.: «Веточка», «Любимый цвет», два «Послания к Рожалину», «К Пушкину», «Поэт», «Моя молитва», «Утешение», «К моей богине», «Жертвоприношение», «Я чувствую, во мне горит...», «К любителю музыки», «К моему перстню», «Завещание», «Поэт и друг»;

поэмы 1820-х годов: К. Рылеев, «Войнаровский» (1825); А. Бестужев, «Андрей, князь переяславский», гл. 1—2 (1827); И. Козлов, «Чернец» (1826), «Кн. Наталья Долгорукая» (1827), «Безумная» (1830); А. Подолинский, «Борский» (1829); Ф. Глинка, «Карелия» (1830);

поэмы 1830-х годов: А. Полежаев, «Эрпели» (1830), «Чир-Юрт» (1832), «Царь охоты» (1837); М. Лермонтов, «Измаил-Бей» (1832), «Хаджи-Абрек» (1833), «Валерик», (1840), «Демон» (1838—1841);

В. Бенедиктов, стихи 1831—1838 гг.: «Три вида», «Бранная красавица», «Сознание», «К М-ру», «Новое признание», «Горные выси», «Горячий источник», «Услышанная молитва», «Заневский край», «Бездна», «Из книги любви (III)»;

И. Аксаков, стихи 1845—1852 гг.: «Сон», «Языкову», «Поэту-художнику», «Дождь», «А. О. Смирновой», «К ***», «Capriccio», «Панову», «К. Ф. Миллер», «Могучим юности призывам...»;

А. Майков: поэмы «Грезы» и «Барышня» (1845—1846), «Савонарола» и «Клермонский собор» (1851—1853), «Три смерти» (1852);

поэмы 1850—60-х годов: А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин» (1859); Я. Полонский, «Свежее предание» (1862); Л. Мей, «Забытые ямбы» (1860); Н. Огарев, «Господин» (конец 1840-х), «Зимний путь» (1855), «Матвей Радаев» (1858), «Странник» (1862); Н. Некрасов, «Несчастные» (1855); Н. Никитин, «Кулак» (1857); Д. Минаев, «Нигилист» (1866);

К. Случевский, поэмы «Призрак», «Три женщины», «Ересиарх» (1870—80-е годы?);

К. Фофанов, стихи 1888—1899 гг.: «Два странника», «Смерть уступила гневной жизни», «Зерна», «Во дни ликующего мая», «Отречение Петра», «Скорбь Иова», «Смотри, как эта ночь ясна», «Искуситель», «В часы раздумья рокового», «Вечерний чай», «Страдалец»; поэма «Поэтесса» (1890-е годы);

С. Надсон, стихи 1880—1885 гг.: «Иуда», «Три ночи Будды», «Поэзия», «И вот от ложа наслажденья...»;

Н. Минский, стихи 1880—1890-х годов: «В годину пыток...», «Фонтан», «Первая встреча», «Прости!», «Я с нею встретился случайно», «Обряд печальных похорон», «На чужом пиру», «Холодные слова»;

поэмы начала XX в.: А. Блок, «Возмездие» (1916) — отдельно гл. I, отдельно пролог и гл. II—III; В. Брюсов, «Египетские ночи» (1916); А. Белый, «Первое свидание» (1921).

Всего разобрано было более 60 000 стихов, составивших в нижеследующих таблицах 70 порций текста — поэм и групп мелких стихотворений, объемом от 206 стихов (Мей) до 3715 («Кулак» Никитина). Понятно, что вставные куски строфического текста («Кто при звездах и при луне...» в «Полтаве») из разбора исключались. Разумеется, четкой границы между строфическими и нестрофическими стихотворениями нет: в стихотворении Пушкина «К морю» среди 4-стиший вклинены два 5-стишия; в поэме Фета «Сабина» главы обычно состоят из 4-стиший перекрестной рифмовки, замыкаемых 4-стишием охватной рифмовки; А. Григорьев пишет поэму «Встреча» 18-стишиями с произвольной рифмовкой внутри них; конечно, такого рода и подобные тексты мы в наш материал не включали. Сознательно — чтобы четче отделить лирику от эпоса — среди стихотворений Пушкина не брались эпические отрывки («Альфонс садится на коня»... и т. п.). В остальном же никаких априорных ограничений на выбор материала не накладывалось.

Тем любопытнее, что стихотворения, попавшие в наш обзор, явственно обнаруживают жанровую общность, по крайней мере, для ранней, предпушкинской эпохи: это — дружеские послания. Оно и понятно: в поэтике конца XVIII в. это был наименее скованный традициями жанр. Оды писались строфами, элегии стансами, послания были наиболее удобным лирическим жанром для пробы новых форм. В них и был выработан нестрофический 4-ст. ямб, затем (через произведения вроде «Ермака» и «Алины») перешедший в жанр романтической поэмы, совершивший в нем триумфальное шествие по русской поэзии и угасший с угасанием романтической традиции: поэмы Блока, Брюсова и Белого — это уже не «продолжение», а «воскрешение» традиции, обращение к форме дедов через голову отцов.

При разборе мы использовали обычные условные обозначения: одинаковые буквы для одинаковых рифм, прописные для женских, строчные для мужских (*АвАв, аВаВ*); там, где мужское или женское окончание рифмы не играло роли, употреблялись строчные буквы полужирным курсивом (***авав***).

3. **Предварительные оговорки** должны быть сделаны о соблюдении в нашем материале трех общеобязательных правил сочетания стихов: о холостых стихах, об альтернансе, о взаимоохватывающих рифмических цепях.

а) «Холостыми» обычно называются строки без рифм среди рифмованных; наличие их считается оплошностью, в нашем материале они редки и явно не вызваны художественным расчетом. У Пушкина в «Цыганах»: «Подняли трупы, понесли И в лоно хладное земли Чету младую положили. *Алеко издали смотрел* На все. Когда же их зарыли *Последней горстию земной*, Он молча, медленно склонился И с камня на траву свалился. Тогда старик, приближась, рек: Оставь нас, гордый человек...» и т. д.; схема рифм в этом отрывке — *ааВхВхССdd*... Чаще или реже, такие недосмотры бывают почти у всех поэтов; особенно много их в прологе к «Карелии» Ф. Глинки. Сознательное их обыгрывание намечается только на исходе развития нашего стиха: А. Майков в поздней пьесе «Два мира» любит вставлять холостые стихи в начала и концы сцен и эпизодов, тем самым как бы создавая впечатление, что они неожиданно вырваны подъемом занавеса из непрекращающегося речевого потока. Когда холостые строки занимают положение на стыке двух рифмических цепей («...Котлом клокоча и клубясь — И вдруг, как зверь остервенясь, *На город кинулась. Пред нею* Все побежало; все вокруг Вдруг опустело; воды вдруг...» и т. д.), мы их не учитывали совсем (хотя, может быть, их и стоило бы регистрировать как «строфоиды-одностишия»). Когда же холостые строки вторгаются внутрь рифмической цепи и дают, например, 3-стишия по схеме *АхА* («...Блеснул над тихою столицей — *И не нашел уже следов* Беды вчерашней. Багряницей...») или 7-стишия по схеме *AbAbXbb* («...Хозяин бедному поэту. Евгений за своим добром Не приходил. Он скоро свету Стал чужд. Весь день бродил пешком. *А спал на пристани; питался* В окошко поданным куском; Одежда ветхая на нем...»), то мы засчитывали такие строфоиды в число прочих 3-стиший или 7-стиший. Только 4-стишия с холостыми стихами, встретившиеся нам лишь трижды (в приведенном месте «Цыган», у Майкова и у Полонского), мы считали аномалией и исключали из подсчетов. Исключались также обрывки строфоидов на границах цензурных вымарок (у Полежаева) и недописанных кусков (у Бестужева).

б) Правило об альтернансе требует, чтобы нерифмующие стихи одинакового (мужского или женского) окончания не стояли рядом, а не-

пременно были разделены хотя бы одним стихом другого окончания: так, невозможна последовательность строк *AbAbcDcD*, но возможна *AbAbCdCd*. Это правило также тщательно соблюдается в XIX в., отступления от него обычно — лишь недосмотры (правда, порой многочисленные: в «Хаджи-Абреке» — 11 раз), в систему не переходящие. Единственный случай, где нарушение альтернанса дозволялось (хотя и неохотно), — это на стыке строф в строфических стихотворениях (вспомним «Фонтан» Тютчева: *aBBacDDc...*) и на стыке «абзацев» в нестрофических стихотворениях (во второй песни «Полтавы» — четырежды, в том числе перед знаменитым «Тиха украинская ночь...»). Для учета при разборе строфики такие нарушения трудностей не представляют.

в) Правило о взаимоохватывающих рифмических цепях требует, чтобы между двумя стихами на одну и ту же рифму находились стихи не более чем на одну иную рифму: так, возможен строфоид ***abbba***, но не ***abcbca*** или ***abccba***. Это правило соблюдается в нашем материале неукоснительно; единственное исключение — у Полонского (по схеме: *aBccBa*): («И он домой пришел, смущенный. Почти всю ночь не спал и, сонный, Страдал, как будто кошемар Его давил... Что это значит? Не то ли, что любви запрос Того, кто в бедности возрос. Всегда сначала озадачит? Не то ли, что сердечный жар Мог заразить его?..»). В стихе со сплошными мужскими окончаниями, где не мешает альтернанс, мы находим несколько раз такие строфоиды у А. Григорьева (пример из «Олимпия Радина» по схеме ***abacbc***: «Ее я вижу пред собой... Как ветром сломанный цветок, Поникнув грустно головой. Она стояла под венцом... И я... молиться я не мог В тот страшный час, хоть все кругом Спокойны были...»).

4. **Объем строфоидов**. Первые три цифровые колонки в таблице 1 показывают, какой процент строк текста входит в состав 2-стиший, 4-стиший и многостиший. (К многостишиям условно причисляются и малочисленные 3-стишия, и еще более редкие — 7 примеров во всем нашем материале — 4-стишия на одну рифму ***aaaa***). Четвертая колонка показывает, какой процент строк, входящих в состав многостиший, приходится на долю самого частого вида их — 5-стиший: это показатель однообразия состава многостиший — чем больше стихов приходится на 5-стишия, тем меньше остается на долю всех остальных. Пятая и шестая колонки показывают процент 2-стиший и охватных 4-стиший, интегрированных в более пространные строфоиды — в 4-стишия с парной рифмовкой ***aabb*** и в 6-стишия с тернарной рифмовкой ***aabccb*** (так, последовательность пяти 2-стиший мы считали неразделимой на 4-стишия, а последовательность четырех или шести двустиший — разделимой; так, в последовательности двух 2-стиший и 4-стишия ***aabbcddc*** мы учитывали и 4-стишие ***aabb*** и 6-стишие ***bbcddc***, синтаксическое членение текста не принималось во внимание, но композиционное принималось — через «междуабзацную» отбивку интеграция не учитывалась).

Таблица 1

Поэты	Доля строфоидов			Доля	Интегрирован.	
	2-стиш.	4-стиш.	Много-стиш.	5-стиш.	2-стиш.	4-стиш.
Дмитриев, 1788—1795	19,1	75,5	5,4	19	80	70
Горчаков, 1783—1788	31,18	57,1	11,1	14	50	29
Княжнин, 1783—1787	32,9	43,2	23,9	39	37	38
Карамзин, 1790—1796	33,0	59,7	7,3	51	64	32
Батюшков, «Видение»	45,1	47,7	7,2	24	—	—
Батюшков, 1806—1818	21,5	66,9	11,6	39	64	22
Жуковский, 1814	30,2	51,3	18,5	52	59	38
Жуковский, 1820	24,8	59,3	15,9	46	75	43
Вяземский, 1814—1818	12,2	42,5	45,4	17	60	35
Вяземский, 1825—1826	16,5	54,9	29,6	39	84	22
Пушкин, 1815—1817	10,7	42,4	46,9	26	54	18
Пушкин, 1818—1819	3,1	63,6	33,3	37	40	—
Пушкин, 1821—1826	4,1	66,1	29,8	37	58	18
Пушкин, 1827—1830	17,5	55,1	27,4	67	77	37
Пушкин, «Руслан и Людмила»	17,0	52,6	30,4	44	19	31
Пушкин, «Кавказ. пленник»	10,9	68,1	21,0	57	72	23
Пушкин, «Бахч. фонтан»	14,9	47,3	37,8	45	48	25
Пушкин, «Цыганы»	11,9	60,4	27,7	52	32	30
Пушкин, «Граф Нулин»	30,2	43,7	25,1	54	65	29
Пушкин, «Полтава»	25,5	62,9	11,6	45	67	54
Пушкин, «Медный всадник»	28,5	49,1	22,4	67	67	41
Кюхельбекер, 1819—1829	21,1	48,9	30,0	54	77	26
Кюхельбекер, «Зоровавель»	16,6	43,7	39,7	35	45	22
Рылеев, «Войнаровский»	8,8	54,5	36,7	61	51	10
Бестужев, «Андрей»	23,5	52,3	24,2	59	50	47
Баратынский, 1819—1830	6,0	68,6	25,4	87	87	26
Баратынский, «Пиры»	7,3	60,0	32,7	83	75	22
Баратынский, «Эда»	14,2	60,4	25,4	59	72	35
Баратынский, «Переселение душ»	21,4	55,8	22,8	39	45	53
Баратынский, «Цыганка»	22,6	57,1	20,3	44	55	30
Языков, 1824—1826	4,8	65,2	30,0	59	62	12
Козлов, «Чернец»	33,7	47,6	18,7	38	57	39
Козлов, «Кн. Долгорукая»	35,9	38,6	25,1	62	53	45
Козлов, «Безумная»	34,7	51,8	13,5	58	80	31
Подолинский, «Борский»	17,1	64,4	18,5	35	56	24
Глинка, «Карелия»	16,2	68,8	15,0	46	52	22
Веневитинов, 1822—1827	15,4	64,1	20,5	69	44	18
Полежаев, «Эрпели»	23,5	61,0	15,5	57	74	26
Полежаев, «Чир-Юрт»	7,5	83,9	8,6	62	52	12
Полежаев, «Царь охоты»	3,8	67,9	28,3	43	86	—
Бенедиктов, 1831—1838	8,7	73,2	18,1	52	48	13
Лермонтов, «Измаил-Бей»	27,8	40,5	31,7	49	62	31
Лермонтов, «Хаджи-Абрек»	35,2	57,8	7,0	48	69	44

Таблица 1 (продолжение)

Поэты	Доля строфоидов			Доля	Интегрирован.	
	2-стиш.	4-стиш.	Много-стиш.	5-стиш.	2-стиш.	4-стиш.
Лермонтов, «Валерик»	24,5	63,9	12,6	67	79	47
Лермонтов, «Демон»	16,8	55,6	27,6	57	36	28
И. Аксаков, 1845—1852	6,2	79,0	14,8	93	71	26
Майков, 1845—1846	24,2	55,1	20,7	57	60	31
Майков, 1851—1853	14,7	66,5	18,8	75	68	21
Майков, «Три смерти»	16,0	60,3	23,7	56	62	28
А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин»	9,0	74,0	17,0	76	76	4
Полонский, «Свежее предание»	27,6	40,2	32,2	39	62	42
Мей, «Забытые ямбы»	27,2	52,4	20,4	34	43	29
Огарев, «Господин»	35,5	50,9	13,6	58	65	42
Огарев, «Зимний путь»	38,8	54,9	6,3	41	64	54
Огарев, «Матвей Радаев»	49,9	43,8	6,4	70	57	53
Огарев, «Страннию»	50,8	29,5	19,7	31	60	63
Некрасов, «Несчастные»	16,2	68,2	15,6	69	58	40
Никитин, «Кулак»	36,2	55,4	8,4	60	62	41
Минаев, «Нигилист»	5,9	83,7	10,4	87	23	6
Случевский, «Призрак»	29,3	47,3	23,4	59	57	52
Случевский, «Три женщины»	31,1	51,8	17,1	49	72	49
Случевский, «Ересиарх»	25,1	65,5	9,4	65	45	38
Фофанов, 1888—1899	12,0	71,8	16,2	79	66	25
Фофанов, «Поэтесса»	15,5	65,1	19,4	52	54	22
Надсон, 1880—1885	12,7	68,2	19,1	68	27	31
Минский, 1880—90-е	14,4	76,3	9,3	42	82	26
Блок, «Возмездие», I	8,4	87,5	4,1	66	91	1,5
Блок, «Возмездие», II—III	1,2	97,6	1,2	—	—	—
Брюсов, «Египетские ночи»	23,6	61,9	14,5	75	83	43
Белый, «Первое свидание»	8,1	77,2	14,7	38	41	14

Рассмотрение таблицы позволяет сделать такие наблюдения.

а) Господствующим типом строфоида в нестрофическом 4-ст. ямбе является 4-стишие. Только в 4 из 70 текстов оно уступает свое ведущее положение (у раннего Вяземского и Пушкина — многостишиям, у Огарева — двустишиям). Средняя доля 4-стиший — около 60% текста; по периодам она колеблется слабо.

XVIII век (4 текста) 61%
1800—10-е годы (8 текстов) 53%
1820-е годы (23 текста) 61%
1830-е годы (10 текстов) 59%
1840—60-е годы (14 текстов) 55%
1880—90-е годы (7 текстов) 61%
1910—20-е годы (4 текста) 81%

Мы видим, что только в 1800—10-х годах 4-стишия потеснились, чтобы дать место приросту многостиший, в 1840—60-х годах, чтобы дать место приросту двустиший, а в XX в., наоборот, резко усилились, оттесняя и двустишия и многостишия (в прологе и главах II—III «Возмездия» на 157 четверостиший приходятся лишь 4 двустишия и 1 восьмистишие, легко распадающееся на два 4-стишия). Но надо помнить, что эти средние складываются из весьма расходящихся индивидуальных показателей: так, в XVIII в. более строгий Дмитриев (75%) противостоит более вольным Карамзину, Горчакову и Княжнину (43—59%); так, в 1820-х годах Пушкин и его старшие современники дают обычно показатель ниже 60% (Козлов, Кюхельбекер, Рылеев, Бестужев), а младшие — выше 60% (Языков, Подолинский, Веневитинов).

Русский нестрофический ямб как бы занимает середину между двумя крайностями европейского нестрофического стиха. В Европе, с одной стороны, стих легких посланий XVIII в. равнодушен к 4-стишиям и любит затянутые многостишия (соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший в посланиях Вольтера 1715—1751 гг., 1209 строк, — 4:20:76%!), с другой стороны, романтические поэмы (Байрона и др.) тоже равнодушны к 4-стишиям, но предпочитают им сплошную вереницу 2-стиший, лишь изредка прерываемую более длинными строфоидами. В этой своей срединной позиции русский ямб опирается на 4-стишие как на наиболее привычное по строфическому стиху сочетание строк.

б) Соотношение остальных двух типов строфоида, 2-стишия и многостишия, заметно эволюционирует. Ранние поэты решительно предпочитают 2-стишия: свободой нанизывать длинные рифмические ряды они еще почти не пользуются (хотя уже у Княжнина мы находим даже одно 11-стишие). От этой традиции первым откалывается Вяземский: он бурно начинает культивировать многостишия (вслед за французской легкой поэзией?), доля многостиший у него резко превосходит долю 2-стиший и даже (в стихах 1814—1818 гг.) 4-стиший; за Вяземским следует молодой Пушкин, у которого вплоть до 1825 г. многостишия держатся впереди 2-стиший, за Пушкиным — Рылеев, Кюхельбекер, Баратынский, Языков, Подолинский, Веневитинов, Полежаев, Бенедиктов. Но затем намечается перелом в обратную сторону: к простоте. У Пушкина в трех последних поэмах 2-стишия начинают преобладать над многостишиями; у Баратынского от поэмы к поэме растет доля 2-стиший и падает доля многостиший; у Полежаева в первой половине «Эрпели» (гл. 1—3) доли 2-стиший и многостиший почти равные, а во второй половине (гл. 4—8) на 2-стишия приходится почти вдвое больше; Лермонтов мечется между резким преобладанием 2-стиший в «Хаджи-Абреке» и «Валерике» и многостиший в «Измаил-Бее» и «Демоне». Наконец, в следующем периоде наступает раскол: поэты, чувствующие себя хранителями пушкинских высоких традиций (Майков, А. К. Толстой,

Полонский), продолжают предпочитать многостишия, а поэты-бытописатели (Огарев, Никитин) переходят на 2-стишия. «Пушкинскую» традицию продолжают затем Фофанов и Надсон, «послепушкинскую» — Случевский и Минский, но постепенно контраст этот становится все менее заметным, так как 2-стишия и многостишия стушевываются под напором 4-стиший; однако в целом предпочтение 2-стиший преобладает, стремление к простоте пересиливает стремление к разнообразию.

в) Состав многостиший в суммарном виде таков: 3-стишия встречаются 72 раза; 4-стишия (*aaaa*) — 7 раз; 5-стишия — 1238; 6-стишия — 243; 7-стишия — 248; 8-стишия — 160; 9-стишия — 46; 10-стишия — 34; 11-стишия — 21; 12-стишия — 7; 13-стишия — 1; 14-стишия — 3; 15-стишия — 2; 17- и 18-стишия — по одному разу.

Подавляющую часть многостиший составляют, таким образом, 5-стишия. Это и понятно: 5-стишие представляет собой как бы затянутое на одну рифму 4-стишие, поэтому оно легко вписывается в контекст господствующих 4-стиший. Более длинные строфоиды встречаются в естественно убывающем порядке. Нарушают эту постепенность лишь довольно многочисленные 7-стишия (что кажется странным, так как в строфических стихах 7-стишия, как известно, малоупотребительны); но это объясняется тем, что 7-стишие есть самая короткая рифмическая цепь, возможная при трех рифмах, — поэтому стихотворец, желающий с наименьшим трудом вставить в рифмическую цепь третью рифму, естественно придет к 7-стишию типа *abab+ccb* (или *cbc*) или *abba+cca* (или *cac*). Наконец, требуют оговорки и 8-стишия: довольно часто они производят впечатление двух оказавшихся рядом 4-стиший, случайно имеющих одну общую рифму (например, *abab+cbcb* или *abba+bccb*). У Пушкина из 38 восьмистиший так построены 11, а в «Войнаровском» Рылеева из 10 — 8.

Из таблицы видно, что в послепушкинское время доля 5-стиший среди многостиший постепенно нарастает: в допушкинском и пушкинском поколении доля 5-стиший 12 раз опускалась ниже 40% (минимум — у Вяземского) и только 6 раз поднималась выше 60% (максимум — у Баратынского), в послепушкинское время она лишь 3 раза опускается ниже 40% (минимум — у Мея) и 15 раз поднимается выше 60% (максимум — у Аксакова). Максимальный объем многостишия, достигавший 17—18 стихов, теперь не поднимается выше 11 стихов (только 3 исключения у Полонского). Любопытно, что Брюсов в своей стилизации «Египетских ночей» пользуется только 5-, 6- и 7-стишиями, между тем как у настоящего Пушкина нет ни одной поэмы, где бы не встречались 8-стишия и еще более длинные строфоиды. Это — опять-таки тенденция к упрощению формы: как в составе всего текста многостишия отступают перед более простыми 2- и 4-стишиями, так в составе многостиший длинные строфоиды отступают перед более простыми 5-стишиями.

Самый длинный строфоид в нашем материале — 18-стишие Вяземского, открывающее послание «Д. В. Давыдову» (1816): «Давыдов! где ты? что ты? сроду...»; схема его рифмовки — *AbAAb AbAbAAb CCb DDb*... За ним следует 17-стишие молодого Пушкина из послания «Моему Аристарху» (1815) — от строки «...Да для Темиры молодой...» до строки «...В потомстве будут ли цвести?»; схема его рифмовки выглядит так: *aa BBa aaCaa CdCdCeCe*... В обоих случаях в самом содержании стихов присутствует элемент пародии (у Вяземского — на «певцов конфект и опахал...») или автопародии (у Пушкина — «Бегут трехстопные толпой На *аю*, *ает* и на *ой*... Я ставлю (кто же без греха?)... Для смысла — лишних три стиха...»). Еще длиннее — но уже вне нашего материала — 21-стишие Пастернака в «Высокой болезни» от строк «Хотя, как прежде, потолок. Служа опорой новой клети...» до строк «Он славил твердость и застой И мягкость объявлял в запрете...»; элемент автопародии налицо и здесь (в стихах: «Тот, жженный на огне газетин, Смрад лавра и китайских сой. Что был нудней, чем рифмы эти...»). Для русской поэзии это рекорд, но в ее французских образцах мы встречаем и более длинные строфоиды: так, в послании Вольтера «К герцогу де Ришелье» есть 29-стишие со схемой рифмовки *AbAbAAbbCCbC ddCeCeCeCeeCfCCfC*. Как известно, у молодого Пушкина есть экспериментальное стихотворение «Послание к Лиде» — 63 строки, в которых одна и та же мужская рифма «-он», повторяясь 30 раз, переплетается с различными женскими; это — несомненная гиперболизация рифмического стиля французской легкой поэзии.

г) Интегрированные 2-стишия и 4-стишия. Их значение для общего строфического облика текста выражается вот в чем. Господствующим типом строфоида в нашем стихе является 4-стишие (как мы видели) с перекрестной рифмовкой ***abab*** (как мы увидим). Когда 2-стишия ***aa*** или ***вв*** встречаются в тексте изолированно, они выделяются на общем фоне и служат его разнообразию; когда они складываются в 4-стишие ***aabb***, они сливаются с фоном и служат его единообразию. Когда 4-стишия ***abba*** встречаются изолированно, они выделяются на фоне 4-стиший ***abab*** и разнообразят его; когда они складываются с предшествующим 2-стишием в 6-стишие ***aabccb***, то такое 6-стишие выглядит как бы «дважды затянутым» 4-стишием перекрестной рифмовки и перестает выделяться на основном фоне. Поэтому можно сказать: чем выше доля интегрированных 2-стиший и 4-стиший, тем единообразнее и проще вся строфика данного текста.

Здесь опять-таки мы наблюдаем эволюцию показателей, отчасти уже нам знакомую: от XVIII в. к началу XIX процент интегрированных строфоидов понижается, затем, к концу XIX в. вновь повышается, — иными словами, и здесь простота уступает место сложности, а потом наступает возврат к простоте. Для исходной стадии развития характер-

ным является опять-таки стих Дмитриева: более 3/4 его текста (77%) состоит из 4-стиший ***abab*** и 6-стиший ***aabccb*** (14% текста состоит из 4-стиший ***abba*** и ***aabb***, и только 9% — из разрозненных 2-стиший и многостиший). Если вспомнить, что именно из ***abab*** и ***aabccb*** складывается классическая 10-стишная одическая строфа XVIII в., то мы можем сказать, что нестрофический ямб Дмитриева складывается из обломков одических строф. Иногда среди этих обломков попадаются и цельные строфы: так, одическим 10-стишием (неожиданно продолженным на один стих) открывается знаменитый «Ермак», за ним следует другое одическое 10-стишие, и лишь затем — вереница 4-стиший ***AbAb*** и пр.: это — как бы переходная ступень от стиха строфического к стиху нестрофическому. У позднейших поэтов процент интегрированных строфоидов понижается почти на глазах: нестрофичность становится освоенным приемом. Минимум интегрированных 4-стиший мы находим у Пушкина (в лирике 1818—1819 гг. из 12 охватных 4-стиший ни одно не интегрируется в 6-стишие), Рылеева, Языкова; минимум интегрированных 2-стиший — опять-таки у Пушкина (в «Цыганах»). А затем процент интегрированных строфоидов начинает вновь повышаться, стих становится скованней. Любопытно, что интеграция 4-стиший и 2-стиший не у всех поэтов идет параллельно: так, А. К. Толстой и Блок охотно пользуются строфоидами ***aabb*** и очень неохотно — ***aabccb***. Некоторые авторы этой поры, казалось бы, выбиваются из общей тенденции эпохи, давая низкие показатели (Минаев, отчасти Полежаев), но это лишь потому, что у них вообще очень мало 2-стиший. Поэтому типичным остается все большее нарастание интеграции — вплоть до того, что у Надсона 60% текста опять оказывается состоящим из «обломков» одических строф ***abab*** и ***aabccb***, а в одном месте даже всплывают подряд два цельных одических 10-стишия (в стихотворении «Поэзия»: «К чему даны ей власть и звуки — Она ответить не могла...» и т. д.). Круг замкнулся, нестрофический ямб вернулся к дмитриевской скованности. Даже когда Брюсов намеренно пытается воссоздать пушкинский стих, он дает в «Египетских ночах» для интегрированных 4-стиший показатель 43%, для 2-стиший — 83%, тогда как в действительности у Пушкина этот показатель для 4-стиший лишь дважды поднимается выше 37%, а для 2-стиший ни разу не поднимается выше 72%.

5. **Расположение рифм в строфоидах.** Первые шесть колонок таблицы 2 показывают, какой процент от числа всех 2-стиший или 4-стиший данного текста составляют 2-стишия или 4-стишия той или иной рифмовки. Последние две колонки характеризуют синтаксическую законченность 2-стиший и 4-стиший, и о них речь будет позже.

Таблица 2

Поэты	Рифмовка						Открытость	
	двустиший		четверостиший				2-стиш.	4-стиш.
	AA	*bb*	*AbAb*	*aBaB*	*AbbA*	*aBBa*		
Дмитриев, 1788—1795	74	26	60	7	6	27	76	25
Горчаков, 1783—1788	64	36	33	5	20	42	70	24
Княжнин, 1783—1787	57	43	4	39	18	39	72	52
Карамзин, 1790—1796	56	44	37	16	18	29	64	54
Батюшков, «Видение»	58	42	29	23	17	31	61	71
Батюшков, 1806—1818	56	44	41	25	16	18	67	27
Жуковский, 1814	51	49	26	17	27	30	75	57
Жуковский, 1820	48	52	21	18	33	28	78	51
Вяземский, 1814—1818	80	20	34,5	17	14	34,5	75	23
Вяземский, 1825—1826	61	39	33	18	23	26	75	30
Пушкин, 1815—1817	59	41	45	20	12	23	72	35
Пушкин, 1818—1819	60	40	45	31	16	8	60	20
Пушкин, 1821—1826	33	67	47	25	15	14	83	13
Пушкин, 1827—1830	49	51	44	13	22	21	53	25
Пушкин, «Руслан и Людмила»	52	48	38	33	13	16	47	24
Пушкин, «Кавказ. пленник»	49	51	34	30	18	18	46	23
Пушкин, «Бахч. фонтан»	50	50	34	31	17	17	41	27
Пушкин, «Цыганы»	68	32	53	18	10	19	52	24
Пушкин, «Граф Нулин»	51	49	42	22	18	18	60	43
Пушкин, «Полтава»	51	49	47	19	16	18	58	28
Пушкин, «Медный всадник»	44	56	40	12	32	16	73	46
Кюхельбекер, 1819—1829	51	49	37	14	23	26	64	34
Кюхельбекер, «Зоровавель»	53	47	24	21	27,5	27,5	55	44
Рылеев, «Войнаровский»	47	53	34	26	21	19	43	9
Бестужев, «Андрей»	49	51	46	20	17	117	37	23
Баратынский, 1819—1830	61	39	41	19	19	21	70	14
Баратынский, «Пиры»	38	62	33	40	15	12	63	6
Баратынский, «Эда»	21	79	19	29	38	14	55	29
Баратынский, «Пересел. душ»	47	53	40	19	26	15	50	9
Баратынский, «Цыганка»	42	511	211	14	37	21	49	27
Языков, 1824—1826	32	68	38	19	24	19	65	30
Козлов, «Чернец»	45	55	31	17	32	20	38	12
Козлов, «Долгорукая»	47	53	38	19	30	13	37	29
Козлов, «Безумная»	51	49	50	8	24	18	43	32
Подолинский, «Борский»	32	68	36,5	17	36,5	16	58	29
Глинка, «Карелия»	53	47	31	26	21	22	60	49
Веневитинов, 1822—1827	58	42	23	25	27	25	64	31
Полежаев, «Эрпели»	45	54	45	11	28	16	52	35
Полежаев, «Чир-Юрт»	41	59	45	17	20	18	57	16
Полежаев, «Царь охоты»	43	57	92	2	3	3	72	13
Бенедиктов, 1831—1838	57	43	48	18	16	18	38	19
Лермонтов, «Измаил-Бей»	46	54	39	22	24	15	45	28
Лермонтов, «Хаджи-Абрек»	50	50	52	23	12,5	12,5	30	6
Лермонтов, «Валерик»	54	46	34	21	29	16	61	34
Лермонтов, «Демон»	47	53	63	11	14	12	57	18

Таблица 2 (продолжение)

Поэты	Рифмовка						Открытость	
	двустиший		четверостиший				2-стиш.	4-стиш.
	AA	*bb*	*AbAb*	*aBaB*	*AbbA*	*aBBa*		
И. Аксаков, 1845—1852	65	35	57,5	7	15,5	20	65	19
Майков, 1845—1846	43	57	36	17	25	22	71	36
Майков, 1851—1853	50	50	59	5	18	18	41	30
Майков, «Три смерти»	38	62	37	14	30	19	36	33
А. К. Толстой, «Иоанн Дам.»	53	47	29	43	14	14	52	14
Полонский, «Свежее пред.»	43	57	34	15	36	16	64	60
Мей, «Забытые ямбы»	43	57	33	15	37	15	75	52
Огарев, «Господин»	46	54	32	29	25	14	43	39
Огарев, «Зимний путь»	41	55	40	17	23	20	52	36
Огарев, «Матвей Радаев»	49	51	27	14	34	26	46	47
Огарев, «Страннию»	50	50	22	33	22	22	47	17
Некрасов, «Несчастные»	54	46	56	16	13	15	54	33
Никитин, «Кулак»	31	65	38	6	46	10	40	39
Минаев, «Нигилист»	46	54	75	8	11	6	54	38
Случевский, «Призрак»	41	59	68	7	32	13	56	40
Случевский, «Три женщины»	47	53	53	11	18	19	45	16
Случевский, «Ересиарх»	45	55	48	8	27	17	39	21
Фофанов, 1888—1899	46	54	41	12	22	25	34	22
Фофанов, «Поэтесса»	45	55	51	14	23	12	48	23
Надсон, 1880—1885	55	45	64	14	10	12	45	9
Минский, 1880—90-е	50	50	30	19	24	27	25	32
Блок, «Возмездие», I	46	54	65	12	12	11	69	46
Блок, «Возмездие», II—III	50	50	20	16	31	33	50	36
Брюсов, «Египетские ночи»	62	38	41	12	11	32	55	24
Белый, «Первое свидание»	51	49	57	34	5	4	41	20

Рассмотрение таблицы позволяет сделать следующие выводы.

а) Рифмовка 2-стиший. Мужских и женских 2-стиший в нашем материале приблизительно поровну. Можно лишь заметить, что в начале развития женские 2-стишия преобладают над мужскими, а с середины пути — мужские над женскими (средняя доля мужских 2-стиший для XVIII в. — 39%, для 1810-х годов — 42%, для 1820—30-х годов и далее — 53%). Чем объяснить эту перемену, мы не знаем: может быть, она связана с нарастанием синтаксической замкнутости и концовочной функции мужских 2-стиший (о котором — в следующем параграфе); может быть — с загадочным переходом предпочтения от 6-стиший *AAbCCb* к 6-стишиям *aaBccB* (о котором — в следующем пункте). Во всяком случае, три текста с минимальными показателями мужских 2-стиший (Дмитриев, Вяземский, 1814—1818, и «Цыганы») содержат 6-стишия *AAbCCb* 32 раза, а *aaBccB* 2 раза, тогда как три текста с максимальными показателями мужских 2-стиший («Эда», Языков и Подолинский) — наоборот, 6 и 48 раз.

б) Рифмовка 4-стиший. Здесь, конечно, прежде всего бросается в глаза решительное преобладание 4-стишия *AbAb* — того самого, которое господствует и в строфических стихах. В целом из 70 текстов в 51 оно стоит по частоте на первом месте и только в двух текстах (у Княжнина и Веневитинова) — на последнем. Максимальный показатель для начальной стадии развития стиха — у Дмитриева, для конечной стадии — у Минаева и особенно у Полежаева (в «Царе охоты» из 63 четверо-стиший 58 зарифмованы *AbAb*) — т. е. у авторов, которые и в других отношениях обнаруживают свое усиленное стремление к простоте.

На последнем месте по употребительности чаще всего стоит 4-стишие *aBaB* — в 27 из 70 текстов; но здесь его преобладание не столь резко (ср. *AbbA* — 22 раза, *aBBa* — 19 раз). Любопытно, что из 70 текстов нет ни одного, в котором начисто отсутствовал бы какой-либо вид 4-стишия: в каждом налицо все четыре.

Приведем дополнительную таблицу 3 с суммарными данными по периодам, включив в нее также показатели по интегрированным строфоидам:

Таблица 3

Годы	*abab*	*abba*	*aabb*	*AbAb*: *abab*	*aBBa*: *abba*	*AAbb*: *aabb*	*AAbCCb*: *aabccb*
1780—90-е	46	38,5	15,5	75,5	68,5	78,5	87,5
1810-е	51	34	15	57	53,5	60	62
1820-е	51,5	37	11,5	63	46	70	52,5
1830-е	52,5	33	14,5	75,5	41	69,5	44,1
1840—60-е	46	37	17	74	33	82	34,5
1870—90-е	48,5	39,5	12	89	32,5	77	42
1910-е	65	28,5	6,5	70,5	52,1	77,5	56,5

В первых трех цифровых колонках указан процент 4-стиший перекрестной, охватной и смежной рифмовки от общего числа 4-стиший данного периода; в последних колонках — доля 4-стиший и 6-стиший с мужским окончанием от общего числа 4-стиший и 6-стиший данного вида в данный период.

Соотношение перекрестной, охватной и смежной рифмовки оказывается неожиданно устойчивым на всем протяжении XIX в.: 50:36:14% с незначительными колебаниями. Только в начале XX в. эта устойчивость нарушается — может быть, из-за немногочисленности наших образцов.

Зато соотношение мужских и женских 4-стиший каждого вида дает неожиданную картину: 4-стишия перекрестные и смежные эволю-

ционируют в общем одинаково, а 4-стишия охватные — совсем по-другому, 4-стишия перекрестные и смежные дают высокий показатель мужских окончаний в конце XVIII в., резкое понижение в 1810-е годы и затем вновь постепенное повышение к концу века. Это вполне согласуется с эволюцией нашего стиха и в других аспектах. Мужской стих обычно ощущается как укороченный, обрубленный, сигнализирующий о конце какого-то метрического периода, четче членящий текст: чем больше в тексте мужских 4-стиший, тем он яснее и проще звучит. Поэтому падение мужских окончаний к началу XIX в. и повышение к концу его — это та же эволюция от простоты к сложности и опять к простоте, какую мы наблюдали и раньше. Средний процент мужских окончаний в перекрестных 4-стишиях — 70,5%, в смежных — 73,5%: по-видимому, смежные 4-стишия больше нуждаются в мужских окончаниях, чтобы подчеркнуть, что они — четверостишия, а не случайные пары рифм.

Четверостишия охватные начинают свою эволюцию так же: высоким показателем мужских окончаний в XVIII в. и резким падением к 1810-м годам; но далее, вместо того чтобы вновь начать повышение, они продолжают понижаться вплоть до 1880—90-х годов и лишь в скудном материале XX в. дают резкий скачок вверх. (Ту же линию развития, понятным образом, повторяют и интегрирующие их 6-стишия *AAbCCb*.) Впечатление создается такое, будто в начале своей эволюции (XVIII в. — 1810-е годы) 4-стишия *aBBa* подстраивались к 4-стишиям *AbAb* и *AAbb* по сходству мужских окончаний и падали вместе с ними; а на дальнейших этапах (1820—1890-е годы) те же 4-стишия *aBBa* стали подстраиваться к 4-стишиям *aBaB* и *aaBB* по сходству мужского начала и падали далее уже вместе с ними. Может быть, это связано с тем, что в XVIII в. 4-стишия *aBBa* выступали преимущественно в составе 6-стиший *AAbCCb*, в XIX же веке 4-стишия *aBBa* стали выступать по большей части изолированно. Вспомним, что в XVIII в. в состав 6-стиший входило 42% всех охватных 4-стиший, а в 1810—30-х годах только 27—29%; и добавим к этому, что мужские охватные 4-стишия всегда втягивались в 6-стишия охотнее, чем женские, — в нашей таблице показатель отношения *AAbCCb* : ***aabccb*** всюду выше, чем показатель *aBBa* : ***abba***. Но, конечно, это сопоставление еще далеко не есть объяснение.

в) Рифмовка многостиший. Она, понятным образом, гораздо более многообразна и трудна для анализа. Мы ограничились рассмотрением наиболее частых строфоидов — 5-стиший и 7-стиший.

По 5-стишиям наш материал был взят из Пушкина, Лермонтова («Измаил-Бей» и «Демон»), Жуковского, Баратынского («Эда», «Цыганка» и лирика), Рылеева, Бестужева, Кюхельбекера («Зоровавель»), Козлова, Языкова и Полежаева: всего 691 пятистишие. В абсолютных цифрах состав их таков:

AbAbA	—	54	*aBaBa*	—	79	всего	***ababa***	—	133
AbAAb	—	66	*aBaaB*	—	51	всего	***abaab***	—	117
AbbAA	—	25	*aBBaa*	—	31	всего	***abbaa***	—	58
AAbAb	—	50	*aaBaB*	—	66	всего	***aabab***	—	116
AAbbA	—	26	*aaBBaa*	—	38	всего	***aabba***	—	64
AbAbb	—	55	*aBaBB*	—	15	всего	***ababb***	—	70
AbbAв	—	86	*aBBaB*	—	25	всего	***abbab***	—	111
AbbbA	—	16	*aBBBa*	—	8	всего	***abbba***	—	24

Таким образом, разнообразные возможности рифмовки используются здесь весьма широко — ни одна не остается неиспользованной. (Между тем в строфических стихах, написанных 5-стишиями, как известно, решительно господствует одна схема рифмовки — ***abaab***: в 40 томах малой «Библиотеки поэта», от Ломоносова до Плещеева, из 37 стихотворений, написанных 5-стишиями 24 имели схему *AbAAb* и одно — *aBaaB*).

Сравнительная частота отдельных схем рифмовки, по-видимому, зависит от количества и места смежных рифм. В убывающем порядке они дают такой ряд: ***ababa*** (смежных рифм нет); ***abaab***, ***aabab*** (одна пара смежных рифм на нечетном месте); ***abbab***, ***ababb*** (одна пара рифм на четном месте); ***aabba***, ***abbaa*** (две пары смежных рифм); ***abbba*** (тройка смежных рифм). Последняя схема особенно редка, так что появление ее иногда даже мотивируется содержанием («Роман классический, старинный. Отменно длинный, длинный, длинный. Нравоучительный и чинный...»); чаще других она у Лермонтова («Я без ума от тройственных созвучий...») и у Языкова. По-видимому, можно сказать, что в нестрофических 5-стишиях смежные рифмы избегаются вообще, а на четных местах — в особенности. Наиболее отчетливым «четным местом» является конец 5-стишия, поэтому здесь смежные рифмы избегаются больше всего: 5-стишия ***abab+a*** и ***abba+b*** встречаются вдвое чаще, чем ***abab+b*** и ***abba+a*** — когда рифмический ряд закончен на 4-й строке, то повторение той же рифмы в 5-й строке выглядит ненужным довеском. Эти тенденции, как кажется, сильнее сказываются в лирике, чем в эпосе: у Пушкина в лирике повышается (по сравнению с эпосом) доля схем ***abaab*** (вдвое), ***aabab*** и ***abbab*** и понижается доля схем ***abbaa*** (исчезает начисто), ***aabba*** и ***ababb***. Из-за этого прироста схем ***abaab*** и ей подобных лирика звучит как бы «строфичнее», чем эпос.

Для сравнения с этой картиной мы взяли 5-стишия следующей эпохи — из поэм Огарева, Никитина, Некрасова. При всей ограниченности материала (88 5-стиший) он дал интересные отклонения. Схемы рифмовки распределялись так: ***aabba*** — 17 раз, ***ababa*** — 16, ***abaab*** и ***abbab*** — по 15, ***abbaa*** — 11, ***ababb*** — 9, ***aabab*** — 5. Особенно разителен неожиданный взлет ***aabba*** с предпоследнего места на первое: совершенно ясно, что избегание скоплений смежных рифм, характерное для пушкинской

эпохи, перестало быть характерным для некрасовской, — явное отражение той общей моды на 2-стишия, которую мы отмечали для этих лет.

Тенденция к преобладанию мужских окончаний проявляется в 5-стишиях так же, как и в 4-стишиях: мужские 5-стишия составляют 60% всех 5-стиший.

По 7-стишиям наш материал был взят из Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Баратынското, Бестужева, Кюхельбекера, Языкова — всего 21 семистишие на 2 рифмы (16%) и 109 семистиший на 3 рифмы (84%).

Двухрифменные 7-стишия дают такое разнообразие рифмовок, которое обобщению почти не поддается: 5 раз встречается схема ***abba bab***, 3 раза — ***abba abb***, по 2 раза — ***abab bab, abab aba, aabb aab, aaba bba,*** по 1 разу — ***abab aab, abba baa, abba bba, aaba bab, abaa abb.***

Трехрифменные 7-стишия дают такие рифмовки: ***abab ccb*** — 32 раза, ***abab cbc*** — 28, ***abba cca*** — 32, ***abba cac*** — 17 раз. Таким образом, в начальной, двухрифменной части 7-стишия рифмовка ***abab*** преобладает над ***abba*** (55 : 45), а в заключительной части третья рифма охотнее присоединяется с помощью охвата (***ccb, cca*** — 55%), чем с помощью перекреста (***cbc, cac*** — 45%); при этом охватные концовки заканчиваются мужскими окончаниями в 60% случаев, перекрестные — только в 40% случаев.

г) В заключение напомним, что именно здесь, в области рифмовки строфоидов, находится основной запас выразительных средств нестрофического ямба. Дать ряд однородных строфоидов на фоне разнородных — значит как бы выделить этот ряд строфическим курсивом. Так, Пушкин дважды использовал вереницу 2-стиший среди иных строфоидов в двух описаниях боя: в «Руслане и Людмиле» (8 двустиший от «Во граде трубы загремели. Бойцы сомкнулись, полетели...» до «Другой, придавленный щитом. Растоптан бешеным конем») и в «Полтаве» (9 двустиший от «Тяжкой тучей Отряды конницы летучей...» до «Предвидят гибель и победу И в тишине ведут беседу»). Точно так же у Лермонтова кульминация «Демона» — клятвы Демона — выделены вереницей 18 однородных 4-стиший *AbAb*. Но более подробное рассмотрение таких приемов относится уже к области строфической композиции, которую мы здесь не затрагиваем.

Помимо случаев такого строфического курсива в нашем материале имеются и другие случаи контраста единообразия и разнообразия строфоидов. У Полежаева в «Эрпели» соотношение четверостиший *AbAb* : *bAbA* : *AbbA* : *bAAb* в первых трех главах дает 70 : 10 : 10 : 10%, а в остальных 5 главах — 33 : 11 : 37 : 19%; таким образом, начало поэмы идет почти на сплошной веренице *AbAb*, но потом поэт словно пугается монотонности и переходит на более традиционное для пушкинской эпохи разнообразие четверостиший. У Блока соотношение тех же типов в главе I «Возмездия» — 65 : 12 : 12 : 11%, в прологе, главах II и III —

20 : 16 : 31 : 33%; перед нами опять, с одной стороны, единообразные 4-стишия, с другой — разнообразие рифмовок, имитирующее стиль пушкинской традиции (и даже гиперболизирующее его, потому что у Пушкина охватная рифмовка никогда не преобладает над перекрестной). Как согласуется это с тематикой поэмы и с последовательностью написания ее кусков — решать не здесь.

6. **Синтаксическая законченность строфоидов**. Б. Томашевский в свое время выделил 4 степени «силы паузы» в конце строки: «отсутствие знака препинания», «запятая», «двоеточие или точка с запятой», «точка» [Томашевский 1958, 301—303]. Мы упростили эту систему до двух степеней: «открытые строки» (отсутствие знака или запятая на конце) и «закрытые строки» (точка с запятой или точка на конце; двоеточие в зависимости от его функции относилось то к первому, то ко второму случаю). Процент открытых 2-стиший и 4-стиший по каждому поэту указан в таблице 2; средний процент открытых 2-стиший и 4-стиший по периодам указан в таблице 4.

Таблица 4

Годы	Двустишия			Четверостишия				
	AA	*bb*	Ср.	*AbAb*	*aBaB*	*AbbA*	*aBBa*	Ср.
1780—90-е	71	62	68	38	65	47	31	37
1810-е	57	46	52	35	36	40	38	37
1820-е	56	38	47	22	29	37	25	27
1830-е	64	41	51	17	32	37	16	24
1840—60-е	61	39	48	30	42	50	33	38
1870—90-е	59	34	46	14	26	41	26	25
1910—20-е	61	47	54	29	27	42	25	30

Рассмотрение таблиц позволяет сделать следующие выводы.

а) Общие тенденции. Средний показатель открытости строфоидов (особенно наглядно — в 2-стишиях) высок в XVIII и начале XIX в. и сильно падает после 1820-х годов: фразы стремятся закончиться вместе со строфоидом, а не перекидываться в следующий, замкнутость и обособленность строфоида возрастает, членение текста на строфоиды становится четче: простота опять превалирует над сложностью. Стройность этой эволюции от разомкнутости к замкнутости, четкости и простоте нарушается только в двух местах. Во-первых, писатели XVIII в. дают слишком неоднородные показатели (очень высокие у Карамзина и Горчакова, очень низкие у Дмитриева и Княжнина; если представить себе Дмитриева и Княжнина исходной стадией процесса, а чуть более млад-

ших Карамзина и Горчакова — первым от нее отходом, то соответствие этой эволюции «Дмитриев — Карамзин, Батюшков, Жуковский — Пушкин и послепушкинские поэты» с уже знакомой нам схемой «простота—сложность—простота» будет полным). Во-вторых, 1840—60-е годы дают неожиданное повышение открытости (38% вместо 24—25% в предшествующем и последующем периоде) — главным образом вследствие традиционализма строфики Полонского в огромном «Свежем предании», а отчасти — и Мея.

Максимальные показатели открытости дают: для 2-стиший — Пушкин 1821—1826 гг., Дмитриев и Жуковский, для 4-стиший — Батюшков, Жуковский и Полонский. Минимальные показатели открытости: для 2-стиший — у Минского, для 4-стиший — в «Пирах» Баратынского и «Хаджи-Абреке» Лермонтова. Примером стиля, основанного на открытых строфоидах, могут служить послания Жуковского — вот конец его стихотворения «К гр. Шуваловой» (косыми черточками обозначаем границы строфоидов): «Смотрите! Гений-испытатель На сем пороге роковом Стоит уж в образе ином! Веселый блага прорицатель / Дав руку младости живой. Обнявшись с милою надеждой. Он ужас двери роковой Своей волшебною одеждой / Для взора вашего закрыл! Он факел Жизни воспалил, / Он светит вам к земному счастью! Он вас к Прекрасному влечет Своею дружественной властью! Идите же, куда зовет / Его священное призванье! Живите, веря небесам! Для добрых жизнь очарованье — Кому ж и жить, когда не вам!». Такой стиль был в ходу от Карамзина до Пушкина; а уже при Лермонтове его вытесняет стиль, основанный на закрытых строфоидах: «На беззащитную семью, Как гром, слетела божья кара! Упала на постель свою. Рыдает бедная Тамара; / Слеза катится за слезой. Грудь высоко и трудно дышит; И вот она как будто слышит Волшебный голос над собой: / «Не плачь, дитя! не плачь напрасно! Твоя слеза на труп безгласный Живой росой не упадет: Она лишь взор туманит ясный. Ланиты девственные жжет! / Он далеко, он не узнает. Не оценит тоски твоей; Небесный свет теперь ласкает Бесплотный взор его очей; / Он слышит райские напевы... Что жизни мелочные сны И стон и слезы бедной девы Для гостя райской стороны? / Нет, жребий смертного творенья, Поверь мне, ангел мой земной, Не стоит одного мгновенья Твоей печали дорогой!».

б) Отдельные формы. Рассматривая показатели по отдельным видам строфоидов, мы обнаруживаем отчетливую закономерность: строфоиды с мужскими окончаниями чаще бывают закрытыми, строфоиды с женскими окончаниями — открытыми; т. е. метрический сигнал и синтаксический сигнал конца строфоида стремятся совпадать. В 2-стишиях это особенно заметно: разрыв между показателями открытости женских *AA* и мужских *bb* достигает порой 23—25%, из 70 текстов только 5 нарушают тенденцию к открытости женских строфоидов. В 4-стишиях, как правило, максимум открытости дает рифмовка *AbbA*, за нею

aBaB, а наименьшие показатели дают мужские строфоиды *AbAb* и *aBBa*; из 70 текстов только в 15 максимум открытости приходится на мужское окончание и только в 9 — минимум открытости на женское.

Б. Томашевский произвел подсчет силы пауз после каждой строки для перекрестной, охватной и смежной рифмовки в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Полтаве» и «Медном всаднике» [Томашевский 1958, 302]; по его данным, схемы 4-стиший располагаются от наиболее открытых к наименее открытым в такой последовательности: *aaBB, aBaB, AbbA, AbAb, AAbb, aBBa*. Это в общем совпадает с нашими наблюдениями. Кроме того, данные Томашевского показывают, что после концевой паузы 4-стишия самой сильной в нем является серединная (после 2-го стиха), причем в 4-стишиях ***abab*** и ***aabb*** с их явной двухчленностью серединная пауза звучит сильнее, а в одночленных 4-стишиях ***abba*** — слабее. Закономерности такого рода обещают быть интересным предметом для будущих исследователей.

7. **Сопоставительный материал.** В качестве такового были рассмотрены образцы пяти других ямбических размеров нестрофического строения:

4-ст. ямб со сплошными мужскими окончаниями: Лермонтов, «Последний сын вольности» (1831); А. Григорьев, «Олимпий Радин» (1846) и «Предсмертная исповедь» (1846, гл. 1—7 и 10—17); Некрасов, «На Волге» (1860);

3-ст. ямб: Батюшков, «Мои пенаты», «К Жуковскому», «Ответ Тургеневу» (1811—1812); Жуковский, «К Батюшкову» (1812); Вяземский, «К подруге», «К Батюшкову» (1815—1816); Пушкин, «К сестре», «Городок» (1814—1815);

5-ст. ямб: Жуковский, «Вождю победителей», «Послание к Плещееву», «Государыне императрице Марии Феодоровне», «Тургеневу в ответ» (1812—1813); Вяземский, «К Жуковскому», «В альбом Т. Н. Остолоповой», «К Тиртею славян», «Прощание с халатом», «Послание к Тургеневу с пирогом» (1812—1820); Пушкин, стихи 1816 г. («Послание к кн. А. М. Горчакову», «Сон», «Осеннее утро», «Разлука», «Опять я ваш...», «Любовь одна...») и поэма «Гавриилиада» (1822); Лермонтов, «Измаил-Бей» (1832);

6-ст. ямб: Вяземский, «К перу моему», «Петербург», «К гр. В. А. Соллогубу», «На память» (1816—1837); Пушкин, «Анджело» (1833); Майков, «Мраморный фавн», «Весенний бред», «Импровизация», «Аспазия», «И город вот опять...», «Мечтания», «Нива», «Рыбная ловля» (1840—60-е годы);

вольный ямб: Крылов, I книга басен (1806—1815 и 1823); Грибоедов, «Горе от ума», действие I (1824); Жуковский, «Послание к Плещееву», «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», «К Вяземскому», «Ареопагу» (1812—1815); Пушкин, «Деревня», «Домовому», «Погасло дневное светило», «Дочери Карагеоргия», «Война», «Кинжал», посвящение к «Кав-

казскому пленнику» (1819—1821); Баратынский, «Финляндия», «Коншину», «Признание», «Буря», «Л. С. Пушкину», «А. А. Фуксовой», «Есть милая страна...», «Запустение», «Толпе тревожный день...» (1820—1839).

Таблица 5

Поэты	Доля строфоидов			Рифмовка						Открытость	
	2-стишия	4-стишия	многостишия	2-стишия		4-стишия				2-стишия	4-стишия
				AA	*aa*	*AbAb*	*aBaB*	*AbbA*	*aBBa*		
4-ст. ямб (м. ок.):											
Лермонтов	45,2	34,8	20,0	100		55		45		51	31
Григорьев «О. Р.»	26,2	26,0	47,8	100		59		41		82	67
Григорьев «П. И.»	30,5	37,1	32,4	100		58		42		80	47
Некрасов	46,0	41,3	12,7	100		50		50		48	40
3-ст. ямб:											
Батюшков	11,6	80,2	8,2	59	41	72	11	5	12	81	32
Жуковский	25,5	51,0	23,5	63	37	31	26	15	28	84	65
Вяземский	15,1	22,1	62,8	73	27	26	5	21	47	81	37
Пушкин	18,8	60,6	20,6	63	37	59	8	8	25	73	37
5-ст. ямб:											
Жуковский	25,1	47,9	27,0	52	48	25	31	20	24	49	38
Вяземский	23,2	34,8	42,0	50	50	33	22	33	12	56	22
Пушкин,1816	22,9	44,9	32,2	48	52	54	10	16	20	47	20
Пущкин, «Гавр.»	24,9	47,8	28,3	61	39	39	12	14	31	13	29
Лермонтов	61,0	19,7	19,3	47	53	31	41	22	6	40	16
6-ст. ямб:											
Вяземский	44,6	36,6	18,8	54	46	9	26	24	41	55	12
Пушкин	62,6	33,2	4,2	51	49	44	19	16	21	55	58
Майков	41,0	44,1	14,9	52	48	30	16	21	33	48	30
Вольный ямб:											
Крылов	28,9	35,2	35,8	43	17	16	12	43	29	29	19
Грибоедов	53,7	46,2	2,1	47	53	25	38	27	9	34	20
Жуковский	30,3	43,7	26,0	55	41	8	27	30	35	56	52
Пушкин	9,7	67,5	22,8	67	33	29	21	19	31	58	19
Баратынский	1,9	90,9	7,2	—	100	11	34	32	33	100	—

Рассмотрение таблицы позволяет сделать следующие наблюдения:

а) Объем строфоидов. Господствующим строфоидом почти всюду является 4-стишие. Максимальные показатели оно дает в вольном ямбе элегий Баратынского (на 47 четверостиший у него приходится только 2 двустишия и 3 пятистишия) и в 3-стопном ямбе Батюшкова.

Когда на ведущее место выходят 2-стишия, это везде объясняется влиянием литературной традиции. Так, в 6-ст. ямбе Пушкина и Вяземского господство 2-стиший — это наследие александрийского стиха; так, в 5-ст. ямбе «Измаил-Бея» и в мужском 4-ст. ямбе «Последнего сына вольности» господство 2-стиший — это результат влияния Байрона («Корсар», «Гяур»); Некрасов в «На Волге» и в «Суде» следует за Лермонтовым; и только А. Григорьев делает едва ли не сознательную попытку уйти от монотонии бесконечных 2-стиший в многостишия (вплоть до 12-стиший!).

Вяземский и в 3-стопнике и в 5-стопнике сохраняет ту же любовь к нанизыванию сверхдлинных строфоидов, какую мы отмечали в 4-стопнике: «Послание к Тургеневу с пирогом» открывается у него 12-стишием *AbAbCCbDbbDb*, в «Послании к Батюшкову» есть 14-стишие *aBBBaCaCaDaDDa*, а в послании «К подруге» — 18-стишие *aBaBBaBcBcBcDDcEEc*. Крылов, наоборот, избегает длинных рифмических рядов (только раз у него появляется 9-стишие), зато в большом количестве пользуется разнообразными 5-стишиями и, что совсем необычно, 3-стишиями: в I книге мы находим 14 трехстиший («Спой, светик, не стыдись!..» и пр.) и даже одно 4-стишие со сплошной рифмовкой (мораль к «Лягушке и Волу»). Насколько это связано с предшествующей басенной традицией, пока неясно: просмотренная для сравнения I книга басен Дмитриева дает нимало не похожее соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший: 41:51:8%.

По Грибоедову наши цифры указывают на преобладание 2-стиший над 4-стишиями; однако, по-видимому, это частная особенность разобранного нами I действия с его длинным куском парной рифмовки «А все Кузнецкий мост...» и многими другими. Б. Томашевский, сделавший подсчет по всей комедии [Томашевский 1958, 179—183], приводит соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший в ней — 41:51:8% (это — лишнее напоминание об осторожности, с которой следует относиться к нашим предварительным цифрам); просмотренная для сравнения комедия Шаховского «Не любо — не слушай» дала еще большее преобладание 4-стиший (26:72:2%).

б) Расположение рифм. Здесь интересных наблюдений можно сделать немного. Как и в 4-стопниках того же времени, 2-стишия обнаруживают преобладание женских рифм над мужскими, 4-стишия — преобладание перекрестной рифмовки над охватной и мужских окончаний над женскими (наибольшее единообразие рифмовки *AbAb* — в посланиях Батюшкова, наименьшее — в 6-ст. ямбе Вяземского и вольном ямбе Жуковского). Необычны предпочтения Крылова, у которого на первом месте — рифмовка *AbbA* (43%!), а на втором — *aBBa*: быть может, эта склонность к прихотливой охватной рифмовке с малозаметным женским окончанием служила его цели слить строфоиды в плавное и гибкое басенное повествование.

в) Синтаксическая замкнутость. 3-стопный ямб дает показатели открытости значительно выше средних показателей 4-стопника того же периода (в короткий стих труднее уложиться фразе), 5- и 6-стопный — близкие к 4-стопнику, вольный ямб — ниже 4-стопника (более вольная метрика строфоидов как бы компенсируется более строгой их замкнутостью). 4-стопник со сплошными мужскими окончаниями обнаруживает открытость, большую, чем 4-стопник с переменными окончаниями того же периода: поэты стремятся подчеркнуть непрерывность потока однородных стихов. Однако все эти отклонения не выходят за пределы диапазона колебаний, знакомого по классическому 4-стопнику.

Любопытно, до какой степени эволюция 3-ст. ямба тождественна соответственной стадии эволюции 4-ст. ямба. Исходная стадия — Батюшков: господство 4-стиший, господство рифмовки *AbAb*, господство замкнутых строфоидов, простота и четкость. Молодой Пушкин еще держится батюшковского образца, но уже сокращает долю 4-стиший и долю рифмовки *AbAb*. А Жуковский и Вяземский смело расшатывают эту манеру: Жуковский — резко усиливая открытость строфоидов, Вяземский — нанизывая сверхдлинные многостишия, а среди 4-стиший выдвигая на первое место не рифмовку *AbAb*, а иные. То же самое происходило и с 4-ст. ямбом на «перегоне» от Дмитриева до молодого Пушкина; только там этот процесс занял лет тридцать, а здесь сжался до пяти («Мои пенаты» — 1811, послания Вяземского — 1815—1816). Затем 4-ст. ямб начинает свой медленный обратный путь от раскованности к строгости, а 3-ст. ямб вдруг угасает так же быстро, как быстро он расцвел.

г) Длина строк в вольном ямбе. В вольном ямбе к рассмотренным нами характеристикам строфоида — объему, рифмовке и замкнутости — прибавляется еще одна, наиболее бросающаяся в глаза, — расположение длинных и коротких строк. Сочетания 6-, 5-, 4-, 3-стопных строк в строфоиде (2- и 1-стопные строки здесь редкость) крайне разнообразны и на нашем малом материале сколько-нибудь исчерпывающе показаны быть не могут. Поэтому ограничимся только показателями самой общей тенденции — средней длины стиха (в стопах) на каждом месте 4-стиший и 2-стиший различной рифмовки. Результаты (сводные по 5 авторам):

	Позиция			
	I	*II*	*III*	*IV*
AA	5,34	4,98		
aa	4,86	4,85		
AвAв	5,32	5,32	4,72	4,83
aBaB	5,15	5,16	5,15	4,89
AввA	5,00	4,89	4,93	4,97
aBBa	5,20	5,10	4,93	4,96

Длина строк убывает от начала к концу строфоида, заметнее всего — в 4-стишиях *AbAb* («закон облегчения стиха к концу строфы»). Интересно,

что при этом в трех случаях из четырех самой короткой строкой 4-стишия оказывается, однако же, не последняя, а предпоследняя. Интересно также различное построение 2-стиший: в мужском оба стиха одинаковы, в женском второй стремится быть короче первого (быть может, для того, чтобы подчеркнуть законченность двустишия: в мужском эту функцию выполняет само мужское окончание). Более подробное исследование русского вольного ямба (начатое в свое время Л. И. Тимофеевым и М. П. Штокмаром [Тимофеев 1928; Штокмар 1928] — еще впереди.

8. **Краткие выводы**. Всякий исследователь истории литературы интуитивно чувствует, что она представляет собой чередование периодов экстенсивного и разностороннего экспериментаторства с периодами сосредоточенной разработки ограниченного числа формальных средств, отобранных из опыта предшествующего периода. В русской поэзии эпохами экстенсивных экспериментов были барокко (от Симеона Полоцкого до Ломоносова включительно), романтизм, модернизм; эпохами интенсивной разработки их результатов — классицизм, реализм, советское время. Это интуитивное ощущение чередования эпох, культивирующих богатство и сложность репертуара форм, с эпохами, культивирующими ограниченность и простоту репертуара форм, может и должно быть подтверждено объективными данными. Такая работа потребует огромного охвата материала и подробнейшего учета элементов формы. В настоящей статье выделен лишь малый кусочек этой большой темы: судьба одного размера на протяжении двух эпох, когда он разрабатывался. Нестрофический 4-ст. ямб явился в русской поэзии на исходе классицизма, расцвел в эпоху романтизма и, постепенно угасая, прожил всю эпоху реализма. Этой смене эпох «классицизм—романтизм—реализм» соответствует в нашем материале смена манер «простота—сложность—простота».

Для начала развития нашего размера характерен стих Дмитриева. Его нестрофический ямб только что отделился от строфического: он словно сложен из обломков одических строф. Среди строфоидов господствуют 4-стишия, среди 4-стиший — рифмовка *AbAb*; 2-стишия преобладают над многостишиями; большая часть 2-стиший и охватных 4-стиший интегрированы в 4-стишия *AAbb* и 6-стишия *AAbCCb* (завещанные одической строфою); большинство строфоидов синтаксически замкнуто. Все это — признаки стремления к простоте и четкости.

Для романтического этапа развития нашего размера характерен стих Жуковского, Вяземского и молодого Пушкина. Жуковский покончивает с синтаксической замкнутостью строфоидов, решительно переходя от закрытых конструкций к открытым, от четкости к плавной связности. Вяземский покончивает с господством однообразных 4-стиший: нанизывая строки в длиннейшие рифмические ряды, он стремится уже не к простоте, а к сложности. Именно за Вяземским следует в этом

отношении молодой Пушкин. В результате доля 4-стиший в эту эпоху падает, доля рифмовки *AbAb* — тоже, доля интегрированных строфоидов — тоже, а многостишия начинают резко преобладать над 2-стишиями. Эти эксперименты охватывают не только 4-стопный, но и 3-ст., и 5-ст., и вольный ямб. Предшественниками этих поэтов были Карамзин, Горчаков, Княжнин; последователями — все поэты 1820-х годов от Козлова до Языкова. Но уже в их творчестве намечается поворот к следующему этапу, к новому господству простоты.

Новая эпоха умеряет крайности экспериментов Жуковского и Вяземского. Сокращается открытость, строфоиды становятся более замкнутыми; сокращается доля многостиший и упрощается их внутреннее строение — 5-стишия оттесняют более длинные строфоиды. Вновь повышается доля 4-стиший и в них — доля рифмовки *AbAb*. Это происходит уже в 1830-е годы, у Полежаева (доля 4-стиший в «Чир-Юрте», рифмовка *AbAb* в «Царе охоты») и Лермонтова (доля 2-стиший в «Хаджи-Абреке»). После этого общий характер строфики нашего стиха остается в основном неизменным до самого конца века. Только в 1840—60-х годах ее показатели обнаруживают колебания: во-первых, в творчестве Огарева и Никитина стремление к простоте вызывает небывалое усиление 2-стиший (это как бы крайняя точка реакции на романтическую сложность); во-вторых, в творчестве Майкова, Мея, Полонского противоположное стремление, к сохранению «заветов» Жуковского и Пушкина, вызывает заметное усиление открытости строфоидов. Но в 1870—90-е годы все возвращается на свои места.

На этом история нестрофического ямба XIX в. кончается. Попытки его возрождения в XX в. или имели вид неприкрытых стилизаций («Египетские ночи» Брюсова), или все больше сводились к нанизыванию однообразных 4-стиший (от «Возмездия» Блока до Антокольского и Саянова). Отделившись когда-то от строфического ямба, теперь нестрофический ямб вновь перерождается в полускрытый строфический ямб. Круг его развития завершен.

P. S. *В этой статье лишь мимоходом упомянуты незарифмованные «строфоиды-одностишия» (и очень редко — двустишия) — они обычно кажутся простым недосмотром поэта. Видимо, это не всегда так. Они стали предметом особого рассмотрения в недавней монографии:* J. Th. Shaw. *Pushkin's poetics of the unexepted: The nonrhymed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhymed poetry. Columbus, 1994. Оказалось, что у Пушкина почти 40 таких строк и что почти всюду их появление может быть художественно мотивировано. На этом фоне было бы интересно обследовать такие холостые строки и у других поэтов. Разумеется, весь материал нашей статьи настоятельно требует расширения: некоторые из сделанных выводов, вероятно, подтвердятся, а иные окажутся преждевременными.*

СТРОФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ

«Формальным возрождением стиха» называл М. Горький начало XX в. в статье <О «Библиотеке поэта»>. В предыдущие десятилетия ведущую роль в русской литературе играла проза. На рубеже веков стих выступает вперед и заявляет свое право на такие художественные задания, которые для прозы недоступны. Это требовало широкой перестройки всех выразительных средств стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика — в каждой области было найдено нечто принципиально новое. Этим принципиально новым был историзм эстетического ощущения. Стихотворные формы воспринимались уже не как «естественные» или «единственно возможные» — каждая из них влекла за собой ассоциации с той эпохой, когда она возникла или расцвела в русской или мировой поэзии, ощущались как звено в цепи. Русская поэзия уже накопила такой опыт, что ритмическую (не словесную!) реминисценцию из Державина чуткий слух уже не мог спутать с ритмической же реминисценцией из Некрасова. А знакомство с мировой поэзией распространялось настолько, что сонет (например) перестал казаться поэтической игрушкой с нарочито выдуманными трудностями и раскрыл свои возможности для развития диалектики чувств, как у романтиков, и для продуманно-завершенных картин, как у парнасцев. Выражаясь античным термином, это была поэзия «ученых писателей» для подготовленных читателей.

Оглядка на традицию шла рука об руку с новаторскими поисками в области неиспробованного. Показав свою осознанную преемственность по отношению к прошлому, поэзия спешила показать, что она хочет и может выражать новые мысли и чувства новых людей, рожденных новой эпохой, и располагает для этого средствами, которых не знало прошлое. Достаточно было небольшой деформации старого, чтобы оно, не теряя связи со стариной, зазвучало как новое.

Любопытный пример тому является на самом начальном этапе русского символизма. В 1895 г. молодой Брюсов пытается перейти от своих ранних лирических поэм к монументальному эпосу о гибели Атлантиды (письмо к В. М. Фриче от июня — июля 1895). Он пробует гексаметр, но в таком виде поэма слишком подражательна; он пробует другие размеры, но с ними поэма кажется недостаточно эпичной. Наконец, он ощупью натыкается на нужное ему решение: рифмованный гексаметр. Античный гексаметр был нерифмованным; внося в него рифму, поэт одновременно и сохранял ассоциации с античным эпосом, и показывал, что эпос этот обновлен и способен говорить о том, о чем неспособен был в древности:

Словно поблеклые листья под резкой ласкою ветра,
Робко трепещут слова в дыхании древнего метра,
Словно путницы-сестры, уставши на долгой дороге,
Рифма склоняется к рифме в стыдливо смутной тревоге,
Что-то странное дышит в звуках античных гармоний —
Это месяц зажегся на бледно-ночном небосклоне...

Двадцатидвухлетний Брюсов не знал, что такой парнорифмованный гексаметр уже был в ходу в средневековой латинской поэзии как один из видов так называемого «леонинского стиха»; если бы он это знал и эти средневековые ассоциации показались бы ему для его замысла приемлемыми, это обогатило бы содержание его текста (разумеется, только для одинаково с ним эрудированных читателей); если бы они показались ему неприемлемыми, то поиски нужного размера продолжались бы дальше и дальше. Впрочем, поэма об Атлантиде так и осталась ненаписанной.

Соотношение между опорой на традицию и поиском новизны проявлялось различно в различных областях стихосложения. Новаторство больше всего выступало в метрике и рифме, где оно было особенно заметно; обращение к традиции больше проявлялось в ритмике (скрыто и часто даже неосознанно) и строфике (откровенно и часто даже демонстративно).

В метрике главным событием новой эпохи было открытие чисто-тонической системы стихосложения вдобавок к господствующей силлабо-тонической: как в смягченной, переходной форме логаэдов и дольника, так и в предельно резкой форме акцентного и свободного стиха. В рифме главным событием было узаконение (во все более широких размерах) неточной рифмы, т. е. рифмы с неполным совпадением согласных звуков. Любопытно, что из трех обычных источников, питавших новации русского стихосложения, — стиха народного, западноевропейского и античного — менее всего использован был русский народный стих, хотя в нем легко было найти примеры и чистой тоники (в былинах и большинстве лирических песен), и неточной рифмы (в пословицах и поговорках). Исключения, вроде сочинений Александра Добролюбова, лишь подчеркивают правило. Акцентный стих, развивающийся в начале XX в., был в основном четырехударный, тогда как народный тонический стих по преимуществу трехударен. Неточная рифма, прежде всего получившая развитие в начале XX в., была усеченно-пополненного типа («вете*р* — на свете», «глаза — наза*д*»), тогда как народному стиху она совершенно чужда и в нем господствуют рифмы заменного типа («ве*т*ер — ве*ч*ер», «каза*к* — наза*д*»). Видимо, черты народного стиха слишком легко опознавались слухом, ощущались как архаические и, следовательно, малопригодные для демонстрации новаторства. Основным источником метрических новаций был западноевропейский

стих: русский дольник опирался на 3-иктный дольник немецких романтиков, и особенно Гейне, русский свободный стих — на верлибр французских символистов, немецких штурм-унд-дрэнгеров и, в меньшей степени, Уолта Уитмена. Основной источник рифмических новаций до сих пор неясен: несомненно, некоторую роль в становлении русской усеченно-пополненной рифмы играла французская рифма с непроизносимыми финальными звуками (voulu-plus, Nivel-appelle), но основная разработка совершилась, по-видимому, уже на русской почве — недаром впоследствии в польской поэзии усеченно-пополненная рифма получила прозвище «русской рифмы». Наконец, античный стих оказал влияние на эксперименты эпохи только в узкой области освоения логаэдов — сперва переводных, а потом (изредка) и оригинальных: некоторые примеры тому будут приведены далее.

В ритмике главным событием новой эпохи было открытие исторической изменчивости ритма XVIII—XIX вв. (по крайней мере, ритма 4-ст. и 6-ст. ямба) и обращение к старым его формам в обход новых. В строфике главным событием была разработка сложных строф и твердых форм. Перемены в ритмике начались стихийно и лишь впоследствии были осознаны. Для русского 4-ст. ямба в XVIII в. были характерны ритмы с пропуском ударения на II стопе («И кла*сы на* полях желтеют», «Возлюб*ленная ти*шина»), а в XIX в. — ритмы с пропуском ударения на I стопе («*На бе*регу пустынных волн», «*Адми*ралтей*ская* игла»). Валерий Брюсов в последние годы XIX в. собирался писать «Историю русской лирики» и усердно читал поэтов XVIII в.; «Историю» он так и не написал, но ритмы XVIII в. стали проникать в его собственные стихи этого времени («От пля*сок сла*достарстных дев», «И вы*рвусь из* стесненных рук»). Потом Брюсов вернулся к более традиционному ритму, но эти его невольные ритмические сдвиги не прошли мимо слуха его тогдашнего поклонника Андрея Белого. Сперва он подражал им, все больше и больше, на слух (1904—1905), потом занялся подсчетами ударений в стихах поэтов XVIII—XIX вв., впервые выявившими историческую эволюцию ритма русского 4-стопника (от этих исследований, собранных в книге «Символизм» (М., 1910), пошло все научное стиховедение XX в.), и стал разрабатывать архаические ритмы уже сознательно («Над па*мятниками* дрожат, Потре*скивают о*гонечки...»), любопытным образом их семантизируя [Тарановский 1966]; эта и подобная семантизация и стала ценным источником обогащения выразительных средств традиционного стиха.

Что касается строфики, то здесь были оживлены и формы, завещанные русской классикой (прежде всего, онегинская строфа), и формы, пришедшие с Запада через русскую классику (октава, терцина; из твердых форм — сонет, триолет, рондо) или помимо нее (спенсерова строфа, из твердых форм — виланель, французская баллада), и даже, в наименьшей степени, формы, пришедшие с Востока через Запад и потом через

русскую классику (арабо-персидская газель через немецкие имитации Рюккерта и др. и русские опыты Фета) или помимо нее (малайский пантум через французские имитации Бодлера и Леконта).

Из всех областей русского стихосложения начала XX в. наименее исследованной до последнего времени остается строфика. Между тем она представляет особенный интерес для изучения, потому что легче всего принимает на себя семантическую нагрузку — перекидывает мост между формой и содержанием стиха. Это уже было блестяще продемонстрировано в классическом исследовании Б. Томашевского «Строфика Пушкина» [Томашевский 1959]. В самом деле, если 4-ст. ямб сам по себе из-за широчайшей своей употребительности не несет почти никаких специфических смысловых ассоциаций, то, будучи выстроен в онегинскую строфу, он сразу задает читателю установку на ту традицию, на фоне которой его предлагается воспринимать. Эта установка может быть точной и недвусмысленной (как в случае с онегинской строфой), а может быть более расплывчатой (если строфа деформирована в большей или меньшей степени — наподобие того, как Брюсов деформировал классический гексаметр в своей «Атлантиде»).

Именно такие случаи мы и попробуем здесь рассмотреть: сперва в более простом виде, когда в основу имитации кладется *конкретная строфа* и разработка ее отсылает читателя к конкретному произведению или ряду произведений, а затем в более сложном виде, когда в основу имитации кладется *структурный принцип построения строфы* и разработка его отсылает ассоциации читателя — то с большей, то с меньшей настойчивостью — лишь в некоторую смутно намеченную область истории культуры, где такой структурный принцип проявлялся в поэзии обильнее и разнообразнее. В первом случае перед нами чаще всего простое копирование исходной модели, т. е. цель поэта — только оживить в сознании читателя традицию. Во втором случае перед нами, как правило, экспериментирование на основе исходной модели, т. е. цель поэта — продемонстрировать новаторство, отчетливо опирающееся на традицию: типичный путь развития литературы вообще, только представленный в наиболее обнаженном виде.

Первый случай — точная реставрация давних традиционных строф — для удобства обозрения может быть рассмотрен на материале стихов одного лишь поэта — Сергея Соловьева (1885—1942). Творчество Сергея Соловьева вообще представляет в этом отношении благодарный материал для изучения: «первый ученик» символистской школы, он был в высшей степени сознателен во всех своих экспериментах и педантически предпосылал первым своим книжкам справки об осознанных им влияниях: «Сведущий читатель легко уловит в моих стихах подражательные элементы. Главными образцами для меня были: Гораций, Ронсар, Пушкин, Кольцов, Баратынский, Брюсов и Вяч. Иванов. Этим поэтам я обязан тем относительным искусством стихосложения, кото-

рое отличает более поздние стихотворения от ранних» («Цветы и ладан». М., 1907, с. 10). Стихи-подражания были в эту эпоху у многих, но с таким широким и пестрым спектром образцов — мало у кого. Книги Соловьева читаются как антологии. Подобно Жуковскому, только менее умело, он складывал свой художественный мир из чужих миров — у Жуковского переводных, у Соловьева подражаемых.

Не следует думать, что подобные семантически окрашенные формы строф представляют собой какую-то экзотику, теряющуюся на фоне действительно безликих четверостиший, шестистиший, восьмистиший. Если мы возьмем первый сборник стихов С. М. Соловьева «Цветы и ладан», то на 56 стихотворений, написанных нейтральными строфами, окажется 27 стихотворений, написанных семантически отмеченными строфами, — иными словами, около трети сборника.

Из указанных 27 стихотворений половина написана имитациями античных строф — 10 стихотворений алкеевыми строфами и 3 — сапфическими. Это те, образцом которых Соловьев явно считает Горация, но воспринятого через опыт «Кормчих звезд» Вяч. Иванова. Они проходят в книге двумя сериями. Одна, бóльшая, представляет собой стихотворные обращения к друзьям и современникам (в лучшей традиции, от Горация, почти всегда имеющие конкретный адресат): В. Брюсову, А. Белому, А. Г. Коваленской, Н. Киселеву и др.; самая большая из них — «Мунэ-Сюлли и Айседоре Дёнкан». Стиль выдержан с заботливой осторожностью: ни одна современная реалия не проникает в текст, все переданы античными перифразами, даже имена адресатов (у Горация всегда вставленные в стих) изгоняются из-за неантичного их звучания; исключения представляют лишь латинозвучащий «Валерий» и, в виде крайней уступки, Мунэ-Сюлли и «нимфа Ионики, Айседора». Другая серия — «Веснянка», «Хлое», «Женщине», «Древней роще», «Небу» — прямые стилизации, свободные от конкретного времени и пространства: они могли быть сочинены когда угодно и где угодно. Здесь Вяч. Иванов присутствует больше, чем Гораций. Единственное стихотворение, вынужденно отклоняющееся от античной топики, — это «Надгробие», посвященное другу, утонувшему зимой, тело которого оставалось до весны вмерзшим в лед. Вот звучание его сапфической строфы:

Тихо спал ты зиму в глухой гробнице
Синих льдин, покровом завернут снежным.
С лаской принял юношу гроб хрустальный
    В мертвое лоно…

Вот звучание алкеевой строфы; здесь (вслед за Вяч. Ивановым) Соловьев строже передает ритм горацианского образца, соблюдая цезуру в начальных строках, чего в сапфической строфе он не делал:

Глухая роща! темный древесный храм,
Где фимиамом зерна янтарных смол,
В твоем благоуханном мраке
Свечи зеленые трав весенних...

Особое положение в этой серии античных имитаций занимает короткое стихотворение, озаглавленное (по-гречески) «Русой девушке». Это — сапфические строфы, но прорифмованные: перед нами тот простейший прием модернизации античных форм, к которому прибегнул и Брюсов в «Атлантиде». Набросков «Атлантиды» Соловьев, конечно, не видел, но при своем интересе к русскому XVIII в. он, несомненно, знал два стихотворения Сумарокова, написанные рифмованными сапфическими строфами: «Оду сафическую» и притчу III, 64. Рифмы в стихотворении Соловьева неброские (в других стихах они у него так изысканны, что обращали особое внимание критиков), и при беглом чтении их можно и не заметить. Стилизаторство было для Соловьева дороже, чем экспериментаторство:

На рассвете, зарослью скрыт листвяной,
Я, любовник, видел ее, счастливый.
Блещут златом волосы — плод медвяный
Желтой оливы.

Как смеялся девушки зрак зеленый!
Мне казалась нимфой она дубравной.
Белы ноги — серебра ток плавленый
В зелени травной.

Лоб — белее вечных снегов Тимфреста.
Волос каждый сладким дышал елеем.
В блеске выи розы давали место
Белым лилеям.

Этот ряд стихотворений занял место в «Цветах и ладане», конечно, не случайно. Идейно-эстетическая программа Соловьева, изложенная в предисловии, настаивала на том, что деление на «язычество» и «христианство» есть только недоразумение, достаточно обличаемое историей (с. 9), и обе стихии равно способны дать стимул художественному творчеству: античные «цветы» равноправны с христианским «ладаном». В следующих сборниках Соловьева эта программа уже не требовала такой демонстративности, да и собственные интересы автора все больше смещались в сторону христианства. Поэтому, хотя античная и христианская тематики продолжают сосуществовать во всех его книгах, занимая положенные разделы в их аккуратной композиции, прямые имитации античных строф из них почти исчезают. Остается гексаметр, давно освоенный русской поэзией; им написаны стихотворные повести сле-

дующей книги Соловьева, «Crurifragium» (М., 1908), отчасти стилизованные под Жуковского и Дельвига и непосредственно влагающие в античный стих христианскую тематику:

Малый стоял монастырь недалече от города Рима,
Спрятан глубоко в саду, возвышаясь стенами над морем.
Кельи везде окружала тенистая заросль,
Даже в полуденный зной разливавшая в окна прохладу...

(«Три девы»)

Остается элегический дистих, столь же привычный русскому читателю, — в цикле античных стилизаций, завершающих раздел «Розы Афродиты» в сборнике «Цветник царевны» (М., 1913):

Цинтия, тише целуйся, а то услышат рабыни
И донести поспешат матери строгой твоей.
Глупая, радости больше в безмолвных, долгих лобзаньях:
Звонко целует дитя няню и милую мать...

Более редкие античные размеры — единичны (и, что любопытно, все нестрофичны). Один — это сознательное упражнение по воссозданию на русском языке сложной и еще неиспробованной формы: стихотворение (в сборнике «Апрель». М., 1910) так и озаглавлено (по-латыни) «Большой асклепиадов стих» и посвящено филологу-классику (и стихотворцу) В. О. Нилендеру:

Ты — харита весны, ты — гиакинф богом любимых рощ.
Сладко имя твое, нимфа дубрав! Дафны ли дикий лавр
Вешний в кудри вплету нежной тебе? Иль Амафусии
Первый пурпур сорву — влажный венок сладкоуханных роз?..

Другой — это перевод размером подлинника «Из Иоанна Секунда» (из цикла «Поцелуи», которому Соловьев подражал в вышецитированном стихотворении «Цинтия, тише целуйся...»); он помещен в той же завершающей части раздела «Розы Афродиты», размер называется «фалекий», в русской имитации он появляется если не в первый, то во второй лишь раз (после переводов Б. В. Никольского из Катулла, 1899):

Слаще нектара поцелуй Неэры,
Весь он дышит души росой душистой,
Мирром нардовым, тмином, киннамоном,
Медом, что собирают с гор Гимета
Или с розы Кекропа медуницы...

Третий — самый интересный, потому что это не точная имитация какого-нибудь античного лирического размера, а сознательная его деформация, эксперимент на базе традиции. Читатель уже знаком с рит-

мом сапфического стиха (которым пишутся первые три строки сапфической строфы): «Тихо спал ты зиму в глухой гробнице...» и т. д. Теперь Соловьев надставляет этот размер одним безударным слогом в начале (анакрусой) и получает новый размер, какого не было в античном репертуаре, но который сохраняет для читателя все признаки античной семантики, — тем более что и тему Соловьев берет античную и помещает стиховторение в тот же раздел «Розы Афродиты», между элегическими дистихами «Цинтия, тише целуйся...» и фалекиями «Из Иоанна Секунда»:

Увы, боюсь я праздника Сатурналий:
Верна ли другу Цинтия в этом шуме,
Когда под утро, средь молодежи Рима,
Она венчает кудри цветущей розой,
Пьяна весельем и золотым Фалерном?..

Рядом с этим можно поставить опыт деформированного гексаметра, употребленного Соловьевым в переложениях (не размером подлинника!) хоров из «Трахинянок» Софокла (в сборнике «Возвращение в дом отчий». М., 1916):

Ты, убивающий тьму! перед кем исчезают, не споря,
Звезды ночные! О Гелиос, пламенно-жгучий!
Где сын Алкмены, скажи мне? в проливах ли синего моря,
В Азии ль дальней? Ответь мне, очами могучий!..

Это ненастоящий гексаметр, во-первых, потому что он рифмованный, а во-вторых, потому что правильные 6-стопные строчки в нем чередуются с неправильными — 5-стопными. Но ощущение «гексаметричности» он, несомненно, производит и, вероятно, производил бы, даже если бы тематика этих стихов была не античная, а более нейтральная[1].

Теперь следует рассмотреть эксперименты Соловьева на основе не античной, а романской традиции.

Самая привычная русской поэзии стихотворная форма романского происхождения — это сонет. В «Цветах и ладане» он всего один — «Максу Волошину» (в серии стихов с посвящениями Брюсову, Белому, Коваленской и т. д.). Большинство стихотворений этой серии выдержаны, как сказано, в античных строфах или в нейтральных ямбах и хореях; разрешающий эту вереницу сонет явным образом указывает на французскую, романскую поэтическую школу адресата — Волошина. Однако общей окраски раздела он не нарушает: содержание сонета — античное, пусть во французском, «парнасском» преломлении:

---

[1] Такого рода «дериваты гексаметра», все больше и больше отступающие от исходного образца, — интереснейший материал для изучения восприятия семантики стихотворных размеров; см. подробнее [Гаспаров 1990].

Ты говорил, а я тебе внимал,
Элладу ты явил в словах немногих:
И тишину ее холмов отлогих,
И рощ, где фавн под дубом задремал... и т. д.

В следующих сборниках Соловьева сонеты встречаются еще несколько раз, но в общем он к этой форме равнодушен: таких сонетных циклов, какие были у Бальмонта, Вяч. Иванова, даже Брюсова, у него нет. Видимо, для него сонет семантически нейтрализуется, привыкнув в течение веков вбирать в себя любое содержание, и поэтому неинтересен. Ощутимее и поэтому предпочтительнее были для него две другие формы итальянского происхождения — терцины и октавы.

Терцины — вереница трехстиший, сцепленных рифмами *ABA BCB CDC... YZY Z* — были канонизированы в мировой поэзии «Божественной комедией» Данте. Ассоциации с этим великим религиозным эпосом остались при них навсегда. Это не значит, что иное их применение невозможно: например в классической испанской поэзии терцины закрепились в жанре сатиры (о чем мало кто знал в остальной Европе), а Брюсов, выделивший в «Urbi et orbi» «Сонеты и терцины» в отдельный раздел, писал ими недлинные стихи любого содержания, заботясь лишь о том, чтобы терцины поддерживали в них возвышенный стиль. Но для С. Соловьева религиозная семантическая окраска этой стихотворной формы была постоянно ощутима. Поэтому естественно, что терцины возникают в его книгах всякий раз при христианской теме, которая присутствует в его сборниках, как сказано, с таким же постоянством, как античная. «В «Цветах и ладане» терцинами написаны три стихотворения («Вечерняя молитва», «Храм» и «Раба Христова»); они следуют друг за другом и образуют заключение начального раздела сборника — «Маслина Галилеи»:

Три дня подряд господствовала вьюга,
И все утихло в предвечерний час.
Теплом повеяло приветно с юга,

И голубой и ласковый атлас
Мне улыбнулся там, за леса краем,
Как взор лазурный серафимских глаз.

И я стою перед разверстым раем,
Где скорби все навек разрешены.
Стою один, овеян и лобзаем

Незримыми крылами тишины...

Точно так же и в следующем сборнике «Апрель» терцины открывают и замыкают собой раздел религиозных стихов «Дщи Сионе»: в

начале ими написаны два стихотворения, «Вход во Иерусалим» и «Ангел и мироносицы», в конце — одно, «Апостол Иоанн» (в промежутке — два сонета и три стихотворения нейтральными четверостишиями). В самом «светском» сборнике Соловьева, в «Цветнике царевны», терцины отсутствуют; в следующем, «Возвращение в дом отчий», изданном уже после принятия автором священства, появляются вновь, причем в той же композиционной роли: центральное произведение сборника, описательная поэма «Италия», начинается вступлением в октавах, состоит из нескольких глав, писанных онегинской строфой («Венеция», «Бордигера», «Рим» и т. д.) и посвященных картинкам современности и воспоминаниям об античности и Ренессансе, а заканчивается главой об Ассизи, родине францисканства, и это заключение написано терцинами:

...В златистые одета облака,
Вся Умбрия, как ангел в светлой ризе,
И так же, как в далекие века,

Вечерний звон несется из Ассизи.

Вступление в октавах к «Италии» тоже не случайно. Эта строфа (восьмистишие с рифмовкой *ABABABCC*) возникла в Италии как эпический размер и оставалась таковым в эпосе всех родов от героического до комического («Моргант» Пульчи — «Дон Жуан» Байрона — «Домик в Коломне» Пушкина); но Гете употребил ее в посвящении к «Фаусту», Жуковский перевел его как посвящение к «Двенадцати спящим девам», и с тех пор вступление в октавах стало ощущаться как отголосок романтической традиции. Таким же вступлением в октавах начинает Соловьев и полиметрическую, трижды меняющую размер, поэму «Любовь поэта» в сборнике «Цветник царевны» (а от «студенческой» темы этого вступления как бы откалывается маленькое стихотворение в октавах «Татьянин день» в том же сборнике):

Ты помнишь, как, в последних числах мая,
Явились мы в твой радостный Эдем,
За юных дев бокалы подымая,
Смеясь всему и счастливые всем,
У светлых вод, в лугах земного рая,
Стряхая пыль задач и теорем?
Окончив алгебры экзамен тяжкий,
Гордился я студенческой фуражкой.

....

Ах, как боялся я, что оскорблю
Тебя моей любовью. Шли недели,
А я не смел сказать тебе «люблю»,
Не смел сказать, что я уж близко к цели
И что пора причалить кораблю.

Но строгие октавы надоели:
Милей твой метр, изысканный Кузмин,
Воспевший булку, Палатин и тмин, —

и далее следуют хореические шестистишия «Сердце бьется, сердце радо! как под тенью винограда / Вкусен кофе поутру!..», с ручательством напоминающие читателю кузминские строфы «Кем воспета радость лета...» или иные подобные.

Из романских стихотворных форм французского происхождения у Соловьева мелькает мимоходный триолет «Твое боа из горностая / Белее девственных снегов» с традиционным для триолета содержанием комплиментарной поэтической безделушки (в том же «Цветнике царевны» это как бы придаток к длинному стихотворению «Письмо», в котором есть строчки «Ее боа из горностая / Я быстро узнаю вдали...»). Более существенна другая строфа, которую С. Соловьев, как кажется, первый перенес на русскую почву: шестистишие *aaBccB* с укороченными вторым и пятым стихами, — оно вошло в моду в XVI в. у поэтов «Плеяды» для легкой, особенно пасторальной тематики, было возрождено романтиками XIX в. и вместе с этой топикой воспроизведено Соловьевым трижды: два раза в «Веснянках» («Цветы и ладан») и один раз в «Цветнике царевны». Вот звучание этой «ронсаровской строфы»:

Как весенний цвет листвы,
  Так и Вы
Нежным веете апрелем
В дни, когда в тени ветвей
  Соловей
Предается нежным трелям.

В дни, когда исподтишка
  Пастушка
Ждет пастушка в поле злачном,
И в ручье опять жива
  Синева,
Тихоструйном и прозрачном...

(«Пастораль»)

Эта строфа не привилась в русской оригинальной поэзии и употреблялась впоследствии почти исключительно в переводах. Только один раз — вскоре после Соловьева — она была использована Вяч. Ивановым в самом сложном его произведении — многочастной полиметрической мелопее «Человек» (1915), причем в дерзком переосмыслении: применительно не к пасторальной любви, а к христианской божественной любви. В зеркальном построении первой части «Человека» эта строфа возникает дважды: в первый раз с мотивирующей «ссылкой» на песенный источник, во второй раз уже с высокой серьезностью и с такой

насыщенностью христианской каббалистикой, что это место пришлось снабдить авторскими примечаниями:

Тенью по стопам четы
        Реешь ты,
Учит правнуков канцона:
«Ночь настанет – приходи,
        Приводи
Третьим в гости Купидона...»

...Видел *Алеф*, видел *Бет* –
        Страшный свет! –
Я над бровью исполина
И не смел прочесть до *Тав*
        Свиток слав
Человеческого Сына.

Кроме того, три деривата этой строфы — не повторяющие, а немного изменяющие ее, — мы находим у Кузмина. Один — это перемена мужских окончаний на женские, а женских на мужские: так написано стихотворение, которое, по-видимому, должно было служить вступлением к циклу «Занавешенные картинки»:

...Словно трепетная птица,
        Что стремится,
Шелковых мечта сетей,
Взвейтесь выше, песни эти!
        Мы не дети,
И поем не для детей!

Другой и третий — это перемена хорея на ямб. По традиции европейского восприятия стиха, от этого лишнего слога в начале строфа звучит серьезнее, а то и тревожнее. С традиционным порядком мужских и женских рифм (*ммжммж*) написано одно стихотворение в «Вожатом» и заключительные куплеты во «Вторнике Мэри». С нетрадиционным порядком (*жжмжжм*, причём все *ж* рифмуются между собой) — одно из стихотворений сборника «Осенние озера»:

...Над садом, там, видна всегда
        Одна звезда, –
Мороженый осколок злата!
Вор, кот иль кукольный кумир,
        Скрипач, банкир,
Самоубийца ль – та же плата!

...Когда душа твоя немела,
        Не ты ли пела:
«С ним ночью страшно говорить»?

Звучал твой голос так несмело, —
Ты разумела,
Чем может нас судьба дарить...

Последней из строфических форм, отсылающих ассоциациями читателя к французским источникам, приходится назвать александрийский стих в традиционной русской силлабо-тонической передаче: 6-ст. ямб с парной рифмовкой. В XVIII и первой половине XIX в. это был один из самых употребительных размеров в русской поэзии, с известными жанровыми тяготениями, но в целом приемлющий любое содержание и потому семантически нейтральный. К началу XX в. он стал редок, и потому каждое его появление в поэзии стало ощущаться семантически мотивированным (или немотивированным). При этом ассоциации, восходящие к французскому стиховому первоисточнику, преломлялись через мощную русскую посредническую традицию допушкинской и пушкинской эпох. Таковы и александрийские стихи С. Соловьева. В «Апреле» это «Элегия» с прямой реминисценцией из Пушкина и «Подражание Шенье» опять-таки с мотивами, присутствующими и в пушкинских переложениях Шенье. В «Возвращении в дом отчий» это послание «Архимандриту Петру» в лучших традициях 6-ст. посланий Пушкина и (особенно) Баратынского, и «Беноццо Гоццоли», описательное стихотворение, но тоже начинающееся «Ты...» и отдаленно напоминающее пушкинское «К вельможе». Вот, для примера, начало и конец «Элегии»:

Тебе, о нежная, не до моей цевницы.
Лишь одному теперь из-под густой ресницы
Сияет ласково твой темный, тихий взор,
Когда над нивами сверкает хлебозор...
....
И долго голос твой во мраке слышал я:
«Вот губы, плечи, грудь... целуй... твоя, твоя!»

Мы видим, как незаметно совершается переход от ориентировки на античную или романскую стиховую традицию к ориентировке на национальную русскую стиховую традицию, только не прошлой эпохи (1870—1880-е годы), а позапрошлой (допушкинской, пушкинской, в крайнем случае — фетовской), которая уже ощущается как экзотика, а подражания которой — как цитаты из «золотого века». Это материал, более близкий русскому читателю, поэтому здесь возможны более тонкие оттенки подражаний и более точные адреса стиховых имитаций, чем в случаях, описанных выше.

Классический пример строфического новаторства русской поэзии, ставшего традицией, — это, конечно, онегинская строфа. Подражания ей («Пишу „Онегина" размером...») начались почти тотчас после появле-

ния «Евгения Онегина»; широта этих подражаний доходила до того, что в 1860-х годах Д. Минаев переводил онегинскими строфами спенсеровы строфы байроновского «Чайльд Гарольда», — явно предполагая, что это он передает «русскими национальными строфами» то, что казалось ему «английскими национальными строфами»[2]. Естественно, что мы находим онегинскую строфу и в поэзии С. Соловьева. Онегинской строфой написана основная часть его самой большой описательной поэмы «Италия» (аналогия с «Отрывками из путешествия Онегина» напрашивается сама собой); только вступление, как сказано, по немецкой традиции написано октавами (применительно к итальянскому материалу семантика этих строф приобретает дополнительную глубину), а заключение («Ассизи») — терцинами. Онегинской же строфой написаны четыре послания — «Эпифалама» в «Цветах и ладане», «Письмо» безымянному художнику в «Апреле», А. К. Виноградову и дальнему другу в «Цветнике царевны», последнее — с прямой реминисценцией из пушкинской эпохи (правда — для заострения семантической игры — не из Пушкина, а из Лермонтова):

В краю, куда во время оно,
Согласно басням старины,
Стремились на призыв Язона
Эллады лучшие сыны,
Я дни мои влачу тоскливо.
У гор, на берегу залива
Лежит селенье Геленджик.
Коль перевесть на наш язык,
То будет «Белая невеста».
Названье это хоть куда.
Оно как мед. Но вот беда:
Едва попал я в это место,
Я болен, мне не по себе,
И хочется писать тебе.

Переключение онегинской строфы из эпоса в послание было канонизировано в описываемую эпоху М. Волошиным («Письмо», 1904: «Я соблюдаю обещанье / И замыкаю в четкий стих / Мое далекое посланье. / Пусть будет он, как вечер, тих, / Как стих «Онегина», прозрачен, / Порою слаб, порой удачен...»); влияние этих стихов на опыты

[2] За пределы русской поэзии онегинская строфа до последнего времени не выходила, кроме как в переводах; но любопытно, что после забот В. Набокова о популяризации «Онегина» на Западе появилась имитация «Онегина» на английском языке — роман в стихах из современной американской молодежной жизни, воспроизводящий и жанр, и стиль, и строфику «Онегина», вплоть до чередования мужских и женских окончаний: *Vikram Seth.* The Golden Gate. New York, 1986 (знакомством с этим любопытным опытом пишущий эти строки обязан М. Г. Тарлинской).

Соловьева (по крайней мере после «Цветов и ладана») в высшей степени вероятно. Не исключено, что основой для этого переноса послужило воспоминание о письмах Татьяны и Онегина в «Евгении Онегине», хотя и с любопытной трансформацией: там эти письма были нестрофичны на фоне онегинских строф, в сборниках Волошина и Соловьева их послания, наоборот, выделяются своими строфами на фоне окружающих стихотворений в иных формах.

Особенный интерес представляет стихотворение, написанное деформированной онегинской строфой: 10-стишием, состоящим из 4-стишия перекрестной рифмовки, 4-стишия охватной рифмовки и заключительного двустишия (это как бы онегинская строфа с вычеркнутыми 5—8 строками; именно такой вид имела строфа оды Семена Боброва на годовщину основания Петербурга, 1803, возможно повлиявшая на становление онегинской строфы; но знакомство С. Соловьева, при всей его эрудиции, с одой Боброва сомнительно). Для искушенного читателя это был несомненный эксперимент на пушкинской традиции; для неискушенного Соловьев надписывает над стихотворением заглавие «Puschkiniana» и вводит в начальную строфу реминисценции из зачина VII главы «Онегина»:

Мне ветер волосы шевелит,
Поля сребрятся в талом льде,
И звонко жаворонок трелит
Не знаю, что, не знаю, где,
Как ярко зеленеют ели!
Прозрачны светлые леса,
И лучезарно небеса,
Вздохнув весной, заголубели.
И, как небесная свирель,
Лазурна жаворонка трель.

Кроме онегинской строфы, Соловьев находит в русской классике и другие строфы, характерные для отдельных памятных произведений, и воспроизводит их строение применительно к новому материалу, создавая семантическое оттенение, иногда более контрастно напряженное, иногда почти незаметное. Так, строфа пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе» неожиданно становится строфой «Прощания святого Антония с Афоном» («Возвращение в дом отчий») с осложняющим вкраплением реминисценции из «Погасло дневное светило...»:

Морской прилив бурлив и шумен,
Корабль пристал к святой горе...
Благослови меня, святой отец игумен,
Отплыть на утренней заре.
Я больше не приду к кафизмам и седальнам,
Не буду с вами жечь кадильный фимиам.

Корабль мой поплывет к моей России дальным
И вожделенным берегам...

Строфа пушкинского поминального «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...») делается строфой поминального же стихотворения «Памяти А. А. Венкстерна» («Апрель»):

Умолкнул шум блистательных пиров,
Исчезли соловьи, увяли розы,
Пришла зима, и лютые морозы
Одели мир в безжизненный покров.
Блажен, блажен, кто умер в шуме пира,
Кто до конца был пламенен и юн,
Кого пленяла пушкинская лира,
Кто сам ее касался дивных струн...

Строфа «Эоловой арфы» Жуковского (своей изысканностью вызвавшая в свое время пародию молодого А. К. Толстого в письмах к Адлербергу) возрождается для баллады «Пирам и Фисба» («Цветы и ладан») и для отрывков в полиметрическом «Червонном потире» («Crurifragium»):

У стен Вавилона
Раскинулись гущи веселых садов.
Лазурное лоно
Белеет от парусных быстрых судов.
На пристань товары
Слагают купцы,
И высится старый
Воинственный город, и блещут дворцы...

(«Пирам и Фисба»)

Строфа Кольцова — четыре строки 5-сложника с ударением на среднем слоге — появляется в двух циклах стилизаций из крестьянской жизни (в «Цветах и ладане» и в «Апреле»):

Расскажу-ка я
Вам теперича
Про Василия
Про Матвеича.

Он в сторожке жил
Перед церковью,
Сторожил леса,
Леса барские...

(«Двоеженец»)

Строфа лермонтовского «Моя душа, я помню, с детских лет...» воспроизводится дважды, оба раза с характерным анжамбманным синтаксисом образца (в «Апреле» и затем в «Цветнике царевны»):

Да, ты права, я сильно постарел
За этот год, он десяти годам
Равняется: сначала тучей стрел
Любовь пронзила сердце мне, а там
За гробом гроб и язвы тайных мук.
Измученный, не покладая рук,
Я все иду к намеченной мете,
Но даль темна, и силы уж не те...

(«У окна»)

Любопытно, что оба раза эти стихотворения окружены стихотворениями, написанными 4-ст. ямбом со сплошными мужскими окончаниями; это не столь ярко семантизированная строфа, но благодаря соседству с восьмистишиями лермонтовского образца они тоже воспринимаются как отголоски Лермонтова:

...Прости! Прости! Проклятый бред
Душа не в силах превозмочь:
И я гляжу на твой портрет,
А на дворе давно уж ночь...

(«Портрет»)

...Прости! какое море мук,
Какое пламя, яд и кровь
Таит единый этот звук,
Звук, отпевающий любовь...

(«Прости»)

Даже астрофизм в исторической перспективе может оказаться не менее семантически окрашенным, чем строфа. Поэма Соловьева «Раздор князей» (об ослеплении Святополком князя Василько) написана 4-ст. ямбом с вольным чередованием рифм; в пушкинское время (начиная с «Руслана и Людмилы») это была обычная форма поэм и «повестей» с романтической окраской, но потом эта традиция оскудела, и новое обращение к ней ощущается как апелляция к пушкинской эпохе:

Не в день осенний журавли
С призывным криком мчатся к югу:
С окраин Киевской земли,
Вражду забывшие друг к другу,
Князья стекаются на съезд
В старинный Любеч. Ярче звезд
Их шлемы блещут...

Наконец — один из наиболее интересных случаев. Строфа из трех 6-ст. и одного 4-ст. ямба не имеет яркой семантической окраски, но в русской поэзии есть классическое стихотворение, которое связывается с ним в первую очередь, — это «Я памятник себе воздвиг...» Пушкина. Сравним теперь строфы трех стихотворений из одного и того же цикла «Возвращение в дом отчий»:

В огромном городе, холодном и враждебном,
Кровь сердца моего сосавшем, как упырь,
Твой только воздух был мне сладким и целебным,
Богоявленский монастырь...

(«Братии Богоявленского монастыря»)

Не внемлешь ты грохочущим потокам,
Не видишь горы в снежном серебре:
Ты сердцем здесь, на севере далеком,
В Донском монастыре...

(«Епископу Трифону...»)

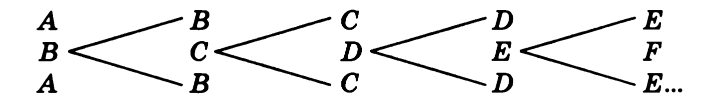
Молитвой и постом противясь змию,
Свершаем мы, паломники святынь,
Наш путь из киновии в киновию
В песках пустынь...

(«Памяти Ю. А. Сидорова»).

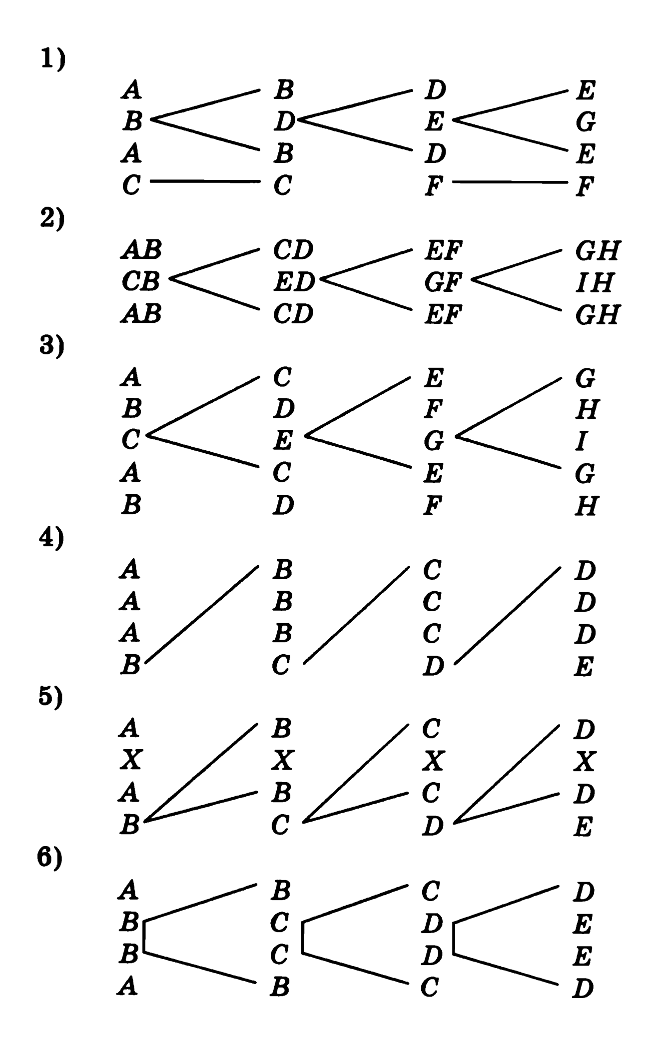
Первая из этих строф повторяет стопность строфы «Памятника»: 6—6—6—4. Вторая укорачивает каждую строку на стопу: 5—5—5—3. Третья дополнительно укорачивает последнюю строку: 5—5—5—2. Насколько ощутима ассоциация с «Памятником» в каждом случае? Ответить трудно: необходим целый ряд опытов по восприятию текстов такого рода с небольшими отклонениями друг от друга, как стиховыми, так и содержательными. Первое ощущение — что во втором примере ассоциация ощутима, несмотря на укороченные строки, а в третьем разрушается, оттого что увеличивается степень укороченности последней, контрастной строки: пропорции оказываются существеннее, чем абсолютные величины, структура — важнее, чем элементы.

Отсюда естественно перейти к второй рассматриваемой нами группе экспериментов на почве традиции — к той, где традицию представляет не конкретная строфа, а структурный принцип построения строфы. Самым наглядным материалом здесь будут так называемые «цепные строфы» («цепные» — условный перевод итальянского термина concatenate).

Обычные строфы — замкнутые: каждая рифма находит себе отклик внутри той же строфы, все рифмические ожидания удовлетворены. Цепные строфы — это такие, в которых одна или более строк находят отклик только в следующей строфе, и каждая строфа заканчивается неудовлетворенным рифмическим ожиданием, ощущением «повисшей строки». Самый простой и самый распространенный тип таких строф — уже известные нам терцины. Для наглядности А. Морье изображает их рифмовку в виде «елочки» [Morier 1981, 1151.]:



Исходя из этой схемы, легко убедиться, что могут существовать и другие бесконечные цепные строфы, построенные по тому же принципу, но более длинные, чем трехстрочная. Структурный принцип — тот же, сцепление строф рифмическим ожиданием; но строение сцепляемых строф может быть очень различно. Вот шесть образцов таких цепных строф, которые можно назвать дериватами терцин:



Первую из этих строф мы находим в отрывке из «Нового Ролла» М. Кузмина:

В ранний утра час покидал я землю,
Где любовь моя не нашла награды,
Шуму волн морских равнодушно внемлю,
Парус исправлен!

Твой последний взгляд, он сильней ограды,
Твой последний взгляд, он прочней кольчуги,
Пусть встают теперь на пути преграды,
Пусть я отравлен!

Вот иду от вас, дорогие други,
Ваших игр, забав соучастник давний;
Вдаль влекут меня неудержно дуги
Радуг обетных.

Знаю, видел я, что за плотной ставней
Взор ее следил, затуманен дремой,
Но тоска моя, ах, не обрела в ней
Взоров ответных!

Здесь в конце каждой терцины появляется «довесок» — короткая строка, дополнительно соединяющая звенья бесконечной терцинной цепи попарно. Эти четверостишия написаны уже знакомым нам ритмом сапфической строфы. Мы видели у С. Соловьева опыт рифмовки в сапфической строфе, но там рифмовка была самая нейтральная — перекрестная. Здесь же сочетание очень ощутимого античного метра с очень ощутимой итальянской терцинной рифмовкой — эксперимент большой смелости. Быть может, его подсказал Кузмину сюжет поэмы, где итальянская и греческая (новогреческая) темы соседствуют и переплетаются.

Вторая из этих строф сходствует с первой тем, что в основе ее лежит та же терцинная рифмовка, но «довесок» с дополнительной рифмой присоединяется не концу каждой строфы, а к концу каждого стиха; таким образом, терцинные рифмы уходят в середину стиха, в конец полустишия и даже не сразу земетны. Таково другое стихотворение Кузмина — из цикла «Струи» (1908):

Сердце, как чаша *наполненная*, точит кровь;
Алой струею *неиссякающая* течет любовь;
Прежде *исполненное* приходит вновь.

Розы любви *расцветающие* видит глаз.
Пламень сомненья *губительного* исчез, погас.
Сердца *взывающего* горит алмаз.

Звуки призыва *томительного* ловит слух...

Здесь опознание терцинных рифм дополнительно затруднено, во-первых, тем, что рифмы эти — гипердактилические, очень редкие в русской поэзии; во-вторых, не совсем точно выдержанные (*расцветающие—взывающего*); в-третьих, не совсем симметрично расположенные: в каждом трехстишии первые две строки пятиударны (2+1+2 слова, рифмующее — третье), а третья четырехударна (1+1+2 слова, рифмующее — второе), так что место внутренней рифмы, едва наметившись, тотчас сбивается.

Третья строфа образована сложнее, чем первая: здесь «добавочных» строк к трехстишию — не одна, а две, и они не «приставлены» к концу трехстишия, а вставлены внутрь него. Так написаны «Усадьбы» Брюсова (1911), причем последняя строфа, как и в терцинном ряду, удлинена на один стих и имеет схему *XYZXYZ*:

В полях забытые усадьбы
Свой давний дозирают сон,
И церкви сельские простые
Забыли про былые свадьбы,
Про роскошь барских похорон.

Дряхлеют парки вековые
С аллеями душистых лип.
Над прудом, где гниют беседки,
В тиши, в часы вечеровые
Лишь выпи слышен зыбкий всхлип.

Выходит месяц, нежит ветки...

По той же схеме построены и другие стихотворения Брюсова: «Венок на могилу» (1914), «Да, я безумец! Я не спорю...» (1915) и «На вечернем асфальте» (1910) — причем в последнем стихотворении игра рифм подчеркнута повторами целых строк:

Мысли священные, жальте
Жалами медленных ос!
В этой толпе неисчетной
Здесь, на вечернем асфальте,
Дух мой упорный возрос.

В этой толпе неисчетной
Что я? Лишь отзвук других!
Чуткое сердце трепещет:
Стон вековой, безотчетный
В нем превращается в стих.

Чуткое сердце трепещет
Трепетом тонкой струны...

Четвертая строфа, наоборот, представляет собой не усложнение, а упрощение терцинной схемы: вместо перекрестной рифмовки перед нами сплошная. Так написан другой отрывок «Нового Ролла»:

Любовь, какою жалкой и ничтожной
Девчонкой вижу я себя! Возможной
Казалась мне дорога и неложной,
        Но я слаба.

Страшна ли я, горбата и ряба,
Иль речь моя несвязна и груба, —
Что глупая привозная раба
        Меня милее?

Склонится ли негнущаяся шея?
И плаксой ли расплачусь я слабея?
Нет, сердце, нет, не бойся: не вотще я
        Отчизны дочь.

Венеция, ты мне должна помочь...

Здесь только синтаксическая замкнутость да укороченность заключительных строк указывает на строфическое членение *AAAB BBBC...*; если бы не это, вероятно, всякий воспринял бы этот текст скорее как монорифмические строфы *AAAA BBBB CCCC*... Такое строфическое строение заимствовано Кузминым из итальянской народной поэзии, где эта форма называется serventese caudata; некоторые исследователи считают, что именно из нее развилась терцинная рифмовка. Почти так же (только большинство строф — не четырехстрочные, а трехстрочные: *AAB BBC CCD...*) построена основная часть «Действа о Теофиле» Блока, точно воспроизводящего строфику старофранцузского оригинала:

Увы, что станется со мной!
Я плоть предам болезни злой,
Прибегнув к крайности такой...
        Несчастный: знай,

Тебя не примет светлый рай,
Иван, Фома и Николай,
        И Дева Дев.

И ад откроет страшный зев,
Обнимет душу адский гнев,
        Сгорит она

В горниле черного огня...

Пятая строфа отличается от предыдущей, казалось бы, только тем, что вторая из трех начальных строк теряет рифму и остается холостой. Но это отличие разом меняет восприятие строфы: разрушается связность трехстишия, вторая строка начинает перекликаться не со смежными, а со следующей четной строкой, четвертой, порождая рифмическое ожидание, которое обманывается. Сила этих перекличек определяется окончаниями строк, которые выбирает поэт. Кузмин написал по этой схеме два стихотворения, из них одно вошло в цикл «Новый Гуль» (1924), другое осталось за его пределами (РГАЛИ). Вот текст второго:

Как рыбу на берег зову,
А в воздух птицу кличу,
Росу на пыльную траву
И ветер парусам.

Лишь первый миг, узнаешь сам,
Какой родимый воздух,
Как сладостна сухим устам
Прозрачная вода.

Рулем ведется борозда,
Куда направит воля,
Но недвижима навсегда
Полярная звезда.

Если бы во вторых строках окончания были мужские, они заставляли бы ждать рифмы в четвертых строках, и отсутствие этой рифмы каждый раз было бы сильной встряской. Но Кузмин ставит в них женские окончания и этим выключает из рифмических ожиданий; вместо этого, скорее, концовка первой строфы «парусам» заставляет ожидать рифму к ней в концовке второй строфы. Ожидание это обманывается, но ненадолго: концовка второй строфы «вода» все-таки находит рифму в концовке третьей строфы, «звезда». Это внимание к перекличке концовочных строк отвлекает читателя от того, что в предыдущем примере было главным, — от перехода рифмы из конца предыдущей строфы в начало следующей: *парусам—сам—устам*. При поверхностном чтении это созвучие рискует остаться вовсе незамеченным; чтобы читатель оценил эти строфы как цепные, от него требуется повышенная тонкость слуха.

Шестая строфа — это как бы расширение терцины путем удвоения ее средней, «ожидающей рифмы» строки. Цепное сцепление строф остается таким же, но ощущается гораздо слабее, чем в терцинах: так как средняя строка находит себе пару внутри четверостишия, то рифмическое ожидание этим утолено, и подхват той же рифмы в следующей строфе кажется уже необязательным. Таково стихотворение Бальмонта «Мои проклятия» (из сборника «Только любовь»):

Мои проклятия — обратный лик любви,
В них тайно слышится восторг благословенья,
И ненависть моя спешит, чрез утоленье,
Опять, приняв любовь, зажечь пожар в крови.

Я прокляну тебя за низость обмеленья,
Но радостно мне знать, что мелкая река,
Приняв мой снег и лед, вновь будет глубока,
Когда огонь весны создаст лучи и пенье.

Когда душа в цепях, в душе кричит тоска,
И сердцу хочется к безбрежному приволью;
Чтобы разбудить раба, его я раню болью,
Хоть я душой нежней речного тростника...

Еще слабее становится ощущение цепной связи строф, когда строфа разрастается до шестистишия: таково стихотворение Г. Иванова (из сборника «Сады»), написанное строфами *ABBACC DCCDEE FEEFGG...* Здесь междустрофическую рифмовку можно просто не заметить:

Глядит печаль огромными глазами
На золото осенних тополей,
На первый треугольник журавлей
И взмахивает слабыми крылами.
Малиновка моя, не улетай,
Зачем тебе Алжир, зачем Китай?

Трубит рожок, и почтальон румяный
Вскочив в повозку, говорит: «прощай»,
А на террасе разливают чай
В большие неуклюжие стаканы.
И вот струю крутого кипятка
Последний луч позолотил слегка.

Я разленился. Я могу часами
Следить за перелетом ветерка,
И проплывающие облака
Воображать большими парусами...

Как и в примерах из Брюсова, повторение рифм может быть усилено повторением целых строк. Пример такого сцепления — ария из неопубликованной оперетты Вяч. Иванова «Любовь-мираж» (1924, РГАЛИ). Сцепление осложнено тем, что повторяющиеся пары строк повторяются в обратном порядке, а конец стихотворения возвращается полуповторами к его началу. Это напоминает (сильно осложненный) повтор строк в четверостишиях пантума:

Мерцает огонек на мачте корабля,
Что в море темное мою любовь уносит!
Лететь бы вслед за ним, и крыльев сердце просит,
Но держит узника унылая земля.

Лететь бы вслед за ним, и крыльев сердце просит.
Еще его во мгле могу я распознать...
Вчера я счастлив был: былого не догнать,
Что в море темное мою любовь уносит.

Вчера я счастлив был: былого не догнать.
Пуста моя душа, и склепа нет мрачнее.
Заветный огонек чем дале, тем бледнее:
Еще его во мгле могу я распознать.

Заветный огонек чем дале, тем бледнее,
Окрест — могилами разрытые поля...
Скелеты движутся, костями шевеля...
Пуста моя душа, и склепа нет мрачнее.

Скелеты движутся, костями шевеля
В разгулье праздничном и свадебном веселье...
О безотзывная *унылая земля*!
Нег упоительных угрюмое похмелье!..
Чуть брезжит *огонек на мачте корабля*.

Эта постепенно усложняемая последовательность четверостиший охватной рифмовки с четырехкратно повторящимися рифмами *ABBA BCCB*... напоминает строение сонетных катренов. В простейшей форме мы нашли ее у Бальмонта; думается, что это не случайно. Бальмонт писал сонеты во множестве, и любимым расположением охватных рифм в катренах у него было как раз не *ABBA ABBA*, как в господствующей сонетной традиции, а *ABBA BAAB*. Развить из этого строфическую цепь, растянутую на весь сонет (что, конечно, возбранялось традицией, требовавшей различных рифм для катренов и терцетов), Бальмонт, как кажется, не пытался. Но это сделал его вульгаризатор Игорь Северянин в двух сонетах 1909 г. Первый просто называется «Сонет»; его рифмовка — *ABAB ACAC CDC DEE*:

Мы познакомились с ней в опере — в то время,
Когда Филина пела полонез.
И я с тех пор — в очарованья дреме,
С тех пор она — в рядах моих принцесс.

Став одалиской в грезовом гареме,
Она едва ли знает мой пароль...
А я седлаю Память: ногу в стремя, —
И еду к ней, непознанный король.

Влюблен ли я, дрожит в руке перо ль,
Мне все равно; но вспоминать мне сладко
Ту девушку и данную ей роль.

Ее руки душистая перчатка
И до сих пор устам моим верна...
Но встречу вновь посеять — нет зерна!

Второй называется «Из цикла „Сириус“: сонетный вариант»; его рифмовка — *ABBA BCBC CDDC AA* — т. е. если в первом сонете от начала до конца выдерживалась перекрестная рифмовка, то здесь она чередуется с охватной:

О ты, звезда лазоревого льда,
Ты, Сириус, сверкательно-кристальный,
Есть на тебе дворец — он весь хрустальный:
Вокруг него серебрится вода,

Повсюду снег; но снег тот не печальный:
Лазурно-бел и бархатно-пушист;
Он вид всегда хранит первоначальный
И до сих пор, как в день созданья, чист.

Я покажу тому, чей взор лучист,
Все чудеса открытой мной планеты.
Вы слышите? — поют мои сонеты,
Ледяный стих серебрян и душист.

Лети, корабль, на Сириус — туда,
В кольцо волшбы лазоревого льда!

Любопытно, что оба сонета — первый расположением, второй последовательностью рифм — воспроизводят другой, на 350 лет более давний сонетный эксперимент: так называемый «спенсеровский сонет» с почти такой же рифмовкой: *ABAB BCBC CDCD EE*. Последователей этот эксперимент не нашел, в России Спенсер был почти неизвестен, в русских и французских учебниках стисложения (а иные вряд ли мог читать Северянин) такой тип сонета не описывался, так что о сознательном подражании здесь не может быть и речи.

Образцом рифмовки «спенсеровского сонета» (так же, как и гораздо более знаменитой «спенсеровской строфы» *ABABBCBCC*) служила рифмовка не итальянской терцины, а французского восьмистишия (huitain) *ABABBCBC*; но и та и другая исходная формы брали начало в одной и той же кипучей среде метрического экспериментаторства романской поэзии высокого средневековья. Восьмистишие обычно употреблялось как строфа более крупных произведений (в том числе французских баллад, русские имитации которых писались в эту пору в довольно большом количестве, — например, целый цикл в «Семи цветах радуги» Брюсова), но иногда и отдельно. На русском языке единственный образец изолированного восьмистишия *ABABBCBC* дал, как кажется, Вяч. Иванов в разделе «В старофранцузском строе» своих стихов о Розе:

Где Роза дышит, место свято.
Я странствую не одинок.
У трех путей ждала Геката:
Я свил ей розовый венок.
И Розой мечен — мой клинок
Лучом пронзает мрака детищ,
И парус мчит в морях челнок,
И панцирь блещет из-под вретищ.

Как такое восьмистишие может стать звеном цепных строф, легко представить себе по аналогии со спенсеровым опытом: *ABABBCBC CDCDDEDE EFEFFGFG...* Это нелегкая форма, каждая рифма повторяется здесь по 4 раза; и тем не менее она была использована в русской поэзии, притом не в лирике, а в поэме длиной около 40 строф. Это поэма Ю. Верховского «Созвездие» (альманах «Литературная мысль». Пг., 1923, т. 2, с. 8—16). Вот ее начало и конец: рифмы конца возвращают читателя к рифмам начала, замыкая круг (ср. выше арию из Вяч. Иванова):

Есть у меня в стране Воспоминанья
Видения, знакомые давно.
Раскрыть ли им простор повествованья?
Иль, скажешь, им забвенье суждено?
И то, что мне душой узнать дано, —
В ночной тиши безмолвия хранимо,
Останется со мной — всегда одно, —
Чтоб люди шли, не спрашивая, мимо?

Но тянется душа неудержимо
Гармонией любовною облечь
Все, что от детства было мной любимо.
Утешна мне размеренная речь,
Сулящая так ласково сберечь
Прошедшие утехи и уроки,
И негу дум, и память милых встреч:
Стройнее струн трепещущие строки.

В плескании разгульны и широки,
Пускай они душе опять дарят
Весну, где дни — грядущего пророки,
Где сны ночей — лишь звездами горят,
Где полог туч — жемчужин светлый ряд...
....
...И смерть — звезда. Какие высоты
Озарены твоим лучом нетленным!
Не волею ль великой веешь ты?
Не духом ли — живым, родным, не пленным?

Ночь, Страсть и Смерть Созвездьем незатменным
Блеснули мне в далекие года —
И с той поры наитьем неизменным
К вам устремлен мой дух всегда, всегда.

Для странника настала череда
Излить души заветные признанья, —
Чтоб только лишь не затерять следа
В моем лесу великого молчанья.

Каждая строфа и здесь сохраняет законченность больше, чем в любых производных от первых пяти строфических моделей, — все потому, что «висячих строк» здесь нет, рифменное ожидание удовлетворено внутри строфы, и только искушенному уху предоставляется заметить, что каждая следующая строфа начинается той же рифмой, какой кончалась предыдущая. Если разбить восьмистишия на четверостишия, то, кажется, связь между строфами будет ощущаться больше, потому что сами четверостишия слишком коротки если не для рифмической, то для смысловой замкнутости. У Верховского есть стихотворение («Судьба с судьбой», II), напечатанное и таким образом; каждый читатель может проверить наше предположение на свой слух:

Я грезил о любви твоей,
Твои напевы мне звенели,
А за стеною все слышней
Взывали жалобы мятели.

Мгновенья зыбкие летели
И, распыляясь надо мной,
Вокруг полуночной постели
Звучали песнею двойной:

И согревающей весной,
И безнадежностью холодной...
....
...И дух гармонией томить
Так странно нежною? Ужели?

Напевы не твои ль? не те ли?
Все неразрывней, все полней...
Я грезил. Возгласы мятели
Взывали о любви твоей.

В стихах Бальмонта, Северянина, Верховского мы видели, как замкнутая строфа превращалась в звено цепной строфики. Аналогичным образом и открытая цепная строфа может быть превращена в замкнутую. Терцинами обычно пишутся большие произведения; но если взять

две-три терцины и дополнительную строку, завершающую рифмический ряд, то получится 7-стишие или 10-стишие, которое может функционировать как замкнутая строфа. (От обычных замкнутых строф она будет отличаться только тем, что окажется неразложима на полустрофия.) В итальянской поэзии начала XX в. Дж. Пасколи употребял производное от терции 10-стишие *ABABCBCDCD* в стихотворениях «Потерпевший кораблекрушение» и др., а стихотворение «Два орла» составил из аналогично построенных строф 4-, 10-, 16-, 10- и 4-стишных в этом симметричном порядке (т. е. по 1, 3 и 5 терцин и одному дополнительному стиху в каждой строфе). Во французской поэзии, по свидетельству Морье [Morier 1981], таких строф не бывало. В русской поэзии 10-стишия такого строения встречаются, кажется, только в стихотворении футуриста С. Боброва «Земли бытие» (сборник «Вертоградари над лозами»):

Богиня! ты ли петь вручила
Моим хладеющим перстам;
Улыбкою путеводила
К земли взрывателям, ключам.
И посох твой вознесен над тучей,
Он дольний указует храм,
Над яростью борьбы кипучей,
Опровергая молний лет,
Высокий он возносит случай
В неистощимый огнемет!

Путей водитель увенчанный
В туман лиановых лесов,
Почто же вновь игрою странной
Ты опечалиться готов!
Как жизни бренной катахреза
Ударит кольцами оков, —
Но мир ландшафтами Фриеза
Взнесет пылающий возглас,
Как оный рыцарь Веласкеза
Язвительной тоскою глаз.

В заключение — еще два любопытных примера цепного сплетения строф, не укладывающихся в схемы, расчерченные нами выше.

Один — опять из Кузмина: первое стихотворение из цикла «Трое» (1909):

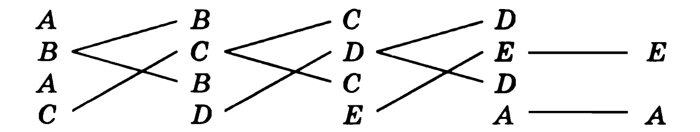
Нас было трое: я и они,
Утром цветы в поле сбирали,
Чужды печали, шли наши дни,
Горькой беды мы не гадали.

Летние дали тучей грозят,
Пестрый наряд ветер развеет,
Цветик слабеет, бурей измят,
Тщетно твой взгляд пламенем рдеет.

Кто же посмеет нас разлучить,
Разом разбить счастье тройное!
Все же нас трое: крепкая нить
Нас единить будет для боя!

Здесь на каждую строку приходятся две рифмы — в середине и в конце; и общая последовательность рифм выглядит таким образом (запятые — границы стихов, точки с запятой — границы четверостиший): *AB, CD, DB, CD; DE, EF, FE, EF; FG, GA, AG, GA*. «Цепной принцип», таким образом, доведен до предела: уже не только строфы, но и строки цепляются друг за друга рифмами. Четверостишия и здесь перекидывают рифмы друг в друга, но не рифмы строк, а рифмы полустиший; последний стих каждой строфы или полустрофы рифмуется с первым полустишием следующей, последний стих последней строфы — с первым полустишием начальной. Заглавие «Трое» — не без намека на терционное происхождение римфовки.

Второй пример — наиболее сложно простроенная цепная строфа во всем обследованном нами материале начала века: у Валериана Бородаевского в стихотворении «Колеса» («Стихи», 1909), где каждый рифмический ряд связывает не две, а три смежные строфы. Схема:



Сон молнийный духовидца
Жаждет выявиться миру.
О, бессмысленные лица!
О, разумные колеса!

Ткут червонную порфиру,
Серо-бледны, смотрят косо.
И под гул я строю лиру...
За ударом мчатся нити.

И на лицах нет вопроса,
И не скажут об обиде,
И зубчатые колеса
Поцелуев вязких ищут.

На железный бег смотрите!
Челноки как бесы рыщут.
Напевая дикой прыти,
Свиристит стальная птица.

Рычаги, качаясь, свищут.
Реют крылья духовидца.

Основной художественный эффект при восприятии этого стихотворения — обман рифмического ожидания на последней строке каждого четверостишия. Оно вскоре компенсируется в следующей строфе, но ощущение тревожного перебоя — вполне гармонирующее с тематикой стихотворения — остается и повторяется вновь и вновь. Бородаевский по профессии был инженером (хотя и не текстильщиком), так что субъективная содержательность стихотворения от этого еще глубже.

И все-таки это не предел. Еще более сложную вереницу сцепленных строф — с двумя рифмами, перекидывающимися от строфы к строфе,

— мы находим, как ни странно, не в экспериментальной поэзии начала века, а в следующую, советскую эпоху, когда опыты со строфикой почти начисто исчезли из литературы. Правда, это стиховторение — не русское, а украинское, и принадлежит оно Леониду Первомайскому (за указание на него мы глубоко признательны Н. В. Костенко). Схема его:

A		*D*	———	*D*		*H*	———	*H*		*M*
B	———	*B*		*F*	———	*F*		*K*	———	*K*
A		*E*	———	*E*		*J*	———	*J*		*M*
C	———	*C*		*G*	———	*G*		*L*	———	*L*

Нема ні кінця, ні краю
Молодости моій.
Повірте, я дещо знаю,
Чого раніше не знав.

Я бачив, як на світанні
В полі гуркоче бій,
Я чув за гарматним гуком
Шелест, пробудження трав.

В хвилини мої останні
Прийду я в зеленый дім,
Вклонюся водам і лукам,
Птаству, дощам і садкам.

Вклонюся вечірнім зорям,
Раннім пісням моім,
І молоду мою душу
Свіжому вітру віддам.

Нехай під небом прозорим
Він понесе іі...
Коли вже я кончу мушу
Покінути землю навік, —

Хай піснею я пролину,
Подібний до течіі,
Дошем упаду в долину
І втілюся в птаства крик.

Если для первой группы наших примеров цепной строфики мы видели типологический образец в терцинной рифмовке, а для второй группы — в перекидывающихся рифмах «французского восьмистишия», то у Первомайского образец иной. Если рассматривать каждую пару четверостиший порознь, то она восприметсятся как одно четверостишие из длинных 6-иктных дольниковых стихов с перекрестной мужской рифмовкой «моій — знав — бій — трав» и т. п., только напечатанное не по стиху, а по полустишию в строку, и соответственно с холостыми окончаниями в нечетных строчках. Но Первомайский дополнительно связывает эти пары четверостиший рифмами именно этих мнимохолостых полустиший: «світанні — останні», «гуком — лукам» (рифмы эти менее заметны, чем концевые мужские, и звучат лишь для более опытного слуха), и от этого полустишия превращаются в полноценные стихи, а все стихотворение оказывается пронизано цепной рифмовкой.

Каково общее впечатление от всей этой серии примеров цепных строф разного вида (более поздние стихи Первомайского оставим в стороне)? Традиция или эксперимент выступает здесь на первый план? Бесспорно, эксперимент. Требуется усилие, чтобы даже в таких неслож-

ных примерах, как «В ранний утра час покидал я землю...» ощутить терционную рифмовку, а в поэме Верховского — традицию французского восмистишия. В таких стихах, как «Колеса» Бородаевского или «Как рыбу на берег зову...» Кузмина, аналоги с терцинами настолько заглушены, что вряд ли могут быть восприняты без специального анализа. Самое большее — слушатель ощущает смутный фон какой-то старинной экспериментаторской эпохи (образованный слушатель уточнит: «средневековой»), но каждый отдельный случай воспринимается как индвидуальное творчество экспериментатора.

Мы рассмотрели две области русской строфики начала XX в.: одну — опирающуюся на конкретные образцы конкретных стихотворений или ощутимых стихотворных традиций, другую — опирающуюся на общий структурный принцип цепной связи строф. И в том и в другом случае элементы традиции и элементы новаторства присутствуют в стихах одновременно, но в разной степени. В стихах Сергея Соловьева преобладает ощущение традиции, и каждая малая деталь, отступающая от традиции, приобретает особенную выпуклость и значимость. В стихах, разрабатывающих цепные строфы, преобладает ощущение новаторства, но на дальнем фоне присутствует сознание того, что это экспериментаторство опирается на принцип, давно известный поэзии, а не возникает на пустом месте. Соединение того и другого придает стихам дополнительную семантическую глубину. Если стихотворения С. Соловьева попадут к читателю, незнакомому с «Воспоминаниями в Царском Селе» Пушкина или «Эоловой арфой» Жуковского, они не будут понастоящему поняты и сложное их построение может показаться ненужным формальным выкрутасом. Если цепные строфы Кузмина или Верховского будет читать человек, не представляющий, хотя бы смутно, средневековой европейской поэзии с ее богатством стиховых форм, он может даже попросту не заметить, что перед ним цепные строфы, и по привычке читать их как замкнутые. Но если эти стихи найдут себе подготовленного читателя, на которого и рассчитывали авторы, то неоправданные с первого взгляда сложности получат оправдание в ассоциациях с классической поэзией. Эти эмоциональные и смысловые ассоциации дополнят то, что не дано непосредственно в тексте, а нарушения их будут сигналом новизны, которая могла бы ускользнуть от внимания.

Поэзия такого рода могла развиваться, пока существовал узкий, но достаточно сплоченный круг «подготовленных читателей». Когда революция размыла этот круг и развитие культуры чтения пошло не вглубь, а вширь, завоевывая себе массового читателя, тогда сложные формы стиха, построенные на историко-культурных ассоциациях, оказались невоспринимаемы, а стало быть, не нужны. Строфики это коснулось в первую очередь. Богатый фонд художественных форм, разработанных в начале века, переместился, по выражению поэта-стиховеда А. П. Квятковского, в «запасники русской поэзии», дожидаясь нового углубления

культуры чтения. Перелом в сторону такого углубления происходит в наши дни; отсюда повышенный интерес современных читателей к поэзии начала века. В этой связи и заслуживают напоминания те особенности русского стиха 1900—1910-х годов, которые здесь рассматривались на двух небольших примерах — традиционных строфах и цепных строфах.

P. S. ***Это обзор части материала, использованного для одного из разделов «Очерка истории русского стиха» (1984); подобные обследования стоят едва ли не за каждым параграфом этой книги. Образцом таких обследований по строфике для всех является, конечно, «Строфика Пушкина» Б. Томашевского [Томашевский 1959, 202—324], где прослеживаются прежде всего семантические традиции каждой формы строф. Насущной необходимостью является издание комментированных указателей по метрике и строфике отдельных поэтов. Первые опыты таких справочников по Пушкину и Лермонтову подготовил в 1930-е годы Б. И. Ярхо; в 1979 г. под заглавием «Русское стихосложение XIX в.» вышел сборник таких справочников по девяти поэтам — от Жуковского до Полонского; большой запас материала по 100 поэтам XVIII—XIX вв. был собран К. Д. Вишневским. Но понятно, что творчество экспериментаторской эпохи — начала XX в. — представляет особенный интерес.***

БРЮСОВ-СТИХОВЕД И БРЮСОВ-СТИХОТВОРЕЦ (1910—1920-е годы)

Когда поэт и теоретик стиха совмещаются в одном лице, это всегда накладывает отпечаток и на его теории, и на его стихи. История русского стиха привыкла к тому, что на ее поворотах возникают именно такие фигуры. Кантемир и Тредиаковский, выработав свои теории стиха, переписывали заново, в соответствии с ними, все свои прежние сочинения. Ломоносов писал одновременно «Письмо о правилах российского стихотворства» и хотинскую оду. Андрей Белый, начав заниматься метрикой и открыв, что среди ритмических форм ямба есть предпочитаемые и есть избегаемые, стал с такой энергией культивировать избегаемые формы в собственных стихах, что целые сборники у него можно назвать экспериментальными [Тарановский 1966]. Валерий Брюсов тоже был теоретиком стиха и поэтом в одном лице, и это тоже не могло не сказаться на его поэтической практике.

У Брюсова было два периода, когда стих был главной (или одной из главных) областью его экспериментов. Первый — короткий, конец 1890-х годов. Второй — затянувшийся, приблизительно 1914—1920 гг. В остальное время для Брюсова важнейшей задачей был не стих, а стиль. 1900-е годы — это стиль «классического» Брюсова «Urbi et orbi» и «Stephanos», в свое время блестяще проанализированный В. М. Жирмунским [Жирмунский 1922], — то, что обычно считается лучшим во всем Брюсове. 1920-е годы — это стиль «позднего Брюсова», никем до сих пор по-настоящему не проанализированный и считающийся, как бы негласно, чем-то худшим во всем Брюсове. Мнение это настоятельнейше нуждается в опровержении: можно было бы показать, как именно в своих поздних вещах Брюсов ближе всего подходит и к проблематике, и к поэтике самой современной, самой ищущей лирики XX в., — но это предмет для другого разговора (см. статью «Академический авангардизм» в томе II). Сейчас мы говорим не о стиле, а о стихе.

Период стиховедческих исканий 1890-х годов мы оставим в стороне: он мало изучен, и только сейчас работы С. И. Гиндина начинают его прояснять [Гиндин 1970, 1970а]. Во всяком случае, влияние его на стихотворную практику Брюсова несомненно: уже К. Тарановский отмечает, что в стихах 1894—1897 гг. Брюсов писал традиционным 4-стопным ямбом конца XIX в., а в 1898—1901 гг. временно перешел к ямбу архаизированному, с ослабленной 2-й стопой, как у поэтов допушкинского времени, и связывает это явление с занятиями Брюсова этих лет по русской поэзии XVIII в. [Тарановский 1955, 99—109]

Главная наша тема — стиховые искания Брюсова второй половины 1910-х годов. Они глубоко связаны с затяжным творческим кризи-

сом Брюсова этих лет. Мы знаем, что, выпуская в 1909 г. «Все напевы», Брюсов в предисловии декларативно подвел итог своим прежним «путям и перепутьям» и заявил, что теперь его Муза порывается по иным направлениям: «менее всего склонен я повторять самого себя» [Брюсов 1973, I, 637]. Но оказалось, что уйти от самоповторений труднее, чем декларировать это. «Зеркало теней» 1912 г. было несомненным самоповторением, но критика по инерции еще отзывалась о нем с почтением; «Семь цветов радуги» 1915 г. были самоповторением еще более явным, и тут даже в критике стали слышны осуждающие голоса. Необходимость выйти из круга прежних тем и форм ощущалась все настоятельнее.

Брюсов искал этот выход со свойственной ему систематичностью. В этих исканиях мы можем различить четыре пути. Во-первых, это попытка (в подражание позднему Пушкину) отстраниться от поэзии, сделать ее лишь малой областью в кругу своих занятий: Брюсов все больше пишет прозой («Алтарь Победы» и рассказы), пишет драмы (и бракует их все, кроме «Протесилая»), пишет популярно-исторические труды, представляя читателю то поздний Рим, то Армению, то Крит и Атлантиду. Во-вторых, это попытка систематизировать исторические декорации своей поэзии: замысел «Снов человечества», где «образы веков» должны были выступать перед читателем уже не врассыпную, а по циклам и разделам. В-третьих, это попытка систематизировать формальные средства своей поэзии: сборник «Опыты» и параллельные ему стиховедческие изыскания, о которых нам и предстоит говорить в дальнейшем. В-четвертых — и, может быть, это самое интересное — это попытка сменить свой голос, сменить свое поэтическое «я»: «Стихи Нелли», за которыми должны были последовать «Новые стихи Нелли», циклизованные в форме поэтической биографии, с набросками статьи о жизни мнимой поэтессы, — все это напоминает возврат к самому началу творческого пути Брюсова, к фиктивным именам и биографиям «Русских символистов». Анализ этих стихов параллельно с прозой, например «Ночей и дней», многое может дать исследователю. Но это была игра с огнем: после самоубийства Н. Львовой в 1913 г. никакие «новые стихи Нелли» уже не были возможны.

Таким образом, причины обращения Брюсова к стиховедческим исследованиям и экспериментам лежали очень глубоко во всей его творческой ситуации 1910-х годов. Что касается внешних поводов, толкнувших Брюсова к этим его занятиям, то таких можно указать два. Во-первых — это «Символизм» А. Белого. Пока в 1900-х годах Брюсов выковывал свой стиль, другие поэты все сознательнее занимались техникой стиха — сперва в кружке Вяч. Иванова, потом в собственных занятиях Белого, потом в «Ритмическом кружке», образовавшемся вокруг Белого. Появление «Символизма» в 1910 г. было событием, с которого ведет начало все современное русское стиховедение. Брюсов не мог не почувствовать обиды, что сдвинуть изучение стиха с мертвой точки пришлось не ему, а

его молодому сопернику; эту обиду он излил в статье «Об одном вопросе ритма» («Аполлон», 1910, № 11, с. 52—60), статье очень несправедливой. «Вопрос ритма», о котором здесь шла речь, был вопрос о словоразделах в стихе («малых цезурах»), всю важность этого вопроса Белый понимал, писал об этом и отвлекался от него только ради предварительной ясности; Брюсов это знал и тем не менее попрекал его невниманием к словоразделам. Этим он как бы сам брал на себя обязанность осветить этот вопрос для стиховедов.

Во-вторых — это заказ С. А. Венгерова на статью «Стихотворная техника Пушкина» для собрания сочинений Пушкина. Брюсов писал ее в 1913 г. и послал Венгерову в феврале 1914 г. Статья эта хорошо известна: она состоит из трех параграфов — о метрике, о ритмике и о звукописи и рифме. Сам Брюсов был статьей не очень доволен и объяснял это тем, что ему приходилось выхватывать только самое интересное из необъятного материала [Брюсов 1973, VII, 461]. Но в действительности работа над статьей должна была показать Брюсову две неожиданные для него вещи. Первое: у него, опытного стихотворца и стиховеда, не оказалось в сознании никакой общей теории стиха, с помощью которой он мог бы систематизировать свои наблюдения. (Критика не замедлила указать на это [см. Томашевский 1918].) Второе: метрический и строфический репертуар Пушкина оказался с точки зрения поэзии XX в. удивительно беден — куда беднее, например, чем у самого Брюсова. Для Брюсова, привыкшего отождествлять понятие «хорошо» с понятиями «много и разнообразно», это было странно. Объяснение, чем же хороши, т. е. богаты и разнообразны, стихи Пушкина, приходилось искать не в метрике, а в ритмике, т. е. в «пиррихиях», «спондеях» и опять-таки в словоразделах. Это вновь приводило Брюсова к теоретической задаче: показать, в чем же состоит обилие и разнообразие русского стиха.

С этого момента и начинается новая полоса работы Брюсова над проблемами стиха[1]. Почти тотчас по окончании «Стихотворной техни-

[1] Стиховедческие работы занимают в рукописном архиве Брюсова два картона (ГБЛ, ф. 386, 38 и 39). К сожалению, листы, отражающие разные стадии работы, здесь часто перепутаны. Пять основных стадий работы имеют здесь такой вид. 1) Черновик начала 1914 г. — квадратные желтоватые листы с характерным «черновым» почерком Брюсова, заглавие: «Учебник поэзии» (или «стихотворства»), характерная примета терминологии — «острые» и «слабые» слоги вместо «ударных» и «безударных» — 38. 20, л. 1—27; 2) перебеление этого черновика, быстро само переходящее в черновик, на квадратных листах полупрозрачной бумаги с водяными знаками, — 38. 20, л. 28—40; 3) варшавский черновик 1914—1915 гг. — квадратные листы, разлинованные прямоугольниками, заглавие — «Законы русского стиха» — 38. 20, л. 41 и далее; 38. 21; 38. 24, л. 26; 4) перебеление этого черновика, само переходящее в черновик, — 38. 19 и начало 38. 24; 5) московская беловая рукопись, неполная, на продолговатых листах, заглавие — «Наука о стихе», — 38. 22 и 23.

ки Пушкина», в начале 1914 г., он садится за первый набросок книги о русском стихе. Зимой 1914—1915 гг. в Варшаве он возвращается к этой теме и напряженно работает над большим исследованием «Законы русского стиха», сохранившимся в нескольких черновых незаконченных вариантах. Затем наступает перерыв: в 1915—1917 гг. Брюсов был отвлечен работой над армянской поэзией, над «Учителями учителей», над лекциями «Рим и мир». Но к весне 1918 г. брюсовская теория стиха была уже выношена настолько, что стала предметом курса в маленьком кружке — московской «Студии стиховедения»; летом того же года вышли в свет «Опыты» со статьей «Ремесло поэта» — вводной лекцией этого курса; а зимой 1918—1919 гг. наконец был издан «Краткий курс науки о стихе, ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка» (на обложке — «Наука о стихе: метрика и ритмика»). Рукописные материалы этой стадии работы над предметом сохранились лишь неполностью. В 1924 г. «Наука о стихе» была переиздана с существенной переработкой под заглавием «Основы стиховедения: курс в. у. з.». Рукописные материалы этой переработки еще более скудны. Это не значит, что Брюсов оставил стиховедческие занятия: наоборот, они велись очень интенсивно, но уже не над метрикой и ритмикой, а над эвфонией стиха, и мы к ним еще вернемся.

Все планы и наброски, относящиеся к этим работам, от самых первых до последних, печатных вариантов, отличаются единством и постоянством плана: краткое введение, потом общий обзор «метрических элементов речи», потом обзор конкретных размеров и их ритмических вариаций, образуемых этими «элементами». В качестве «метрических элементов речи» Брюсовым перечислялись: ударный и безударный («острый» и «слабый») слог, стопа, стих, цезура, анакруса, окончание, замена (термин «ипостаса», закрепившийся в печатном тексте, появляется не сразу), иперметрия и липометрия, синереса и диереса, систола и диастола, синкопа и элидия, усечение и ослабление. Современному читателю видно, что в этом перечне собственно метрические явления, как цезура или анакруса, смешаны с общеязыковыми явлениями, как варианты произношения слогов («счастие-счастье» — синереса, «туманну даль» — усечение); но для Брюсова было важно подобрать побольше элементов, чтобы простым их перемножением сконструировать побольше вариаций стиха. Большие числа всегда действовали на Брюсова гипнотически: продемонстрировать, что «общее число модуляций 4-ст. ямба... — много десятков тысяч» [Брюсов 1924, с. 47], а общее число возможных их комбинаций исчисляется миллионами — это для него предмет особой гордости. Поэтому сплошь и рядом цифры его оказываются фантастически завышенными. Число реально возможных «ритмов», т. е. комбинаций пропусков ударений, сверхсхемных ударений и словоразделов в 4-ст. ямбе с мужским окончанием — 176, это теперь просчитано и изучено стиховедами; Брюсов же оценивал его «около тысячи». Таковы

же и остальные его подсчеты; на нереальность его цифр указывал еще в 1920 г. Б. Томашевский [Томашевский 1929, 208—209]. Но Брюсов выводил свои числа «модуляций» и «вариаций» простым перемножением «метрических элементов речи» до систолы и диастолы включительно — и, конечно, получал огромные числа. «Процесс вычисления доставлял ему удовольствие, — вспоминал В. Ходасевич. — ...В 1916 году он произнес целое „похвальное слово“ той главе в учебнике алгебры, где говорится о перестановках и сочетаниях. В поэзии он любил тоже „перестановки и сочетания“» [Брюсов 1973, I, 587]. Не забудем, что к 1916 г. первые наброски книги Брюсова о стихе были уже готовы.

После этого не удивителен вид черновых листов «Законов русского стиха»: это сперва расчеты с перемножениями на полях, потом роспись всех возможных вариаций и модуляций данного размера, потом — подыскивание примеров на каждый случай этой росписи, — почти пустые страницы, левый край которых занят схемами возможных модуляций, а правый ждет стиховых иллюстраций к ним. Каждый, кто занимался стихом, знает, что такое подыскивание — нелегкое дело, что для многих вариаций примеров в практике классиков нет и приходится пользоваться специально придуманными примерами. У Брюсова по-настоящему подробно обследованы и исчерпывающе снабжены примерами только два самых коротких размера: 2-ст. и 3-ст. ямб. Уже на 4-ст. ямбе Брюсов оказывается подавлен массой вариаций и модуляций, к которым невозможно припомнить подходящего пушкинского примера; а о 5-ст. и 6-ст. ямбе он уже коротко пишет, что их модуляции представляют собой комбинации модуляций 2-ст. и 3-ст. ямба, и даже не пытается сколько-нибудь полно проанализировать их с примерами. С такой же беглостью характеризует он в последующих параграфах дактиль, анапест и амфибрахий. Наконец, до неклассических размеров он добирается только в одном из черновиков и явно не знает, что с ними делать. Он называет их «смешанные размеры» и делит на два вида — «ломаные» и «соединенные» (терминология, по-видимому, переведена с греческого: «синартеты» и «асинартеты»). «Ломаные» делятся на «ямбо-анапестические», «дактило-хореические» (примеры — из тех стихов, которые мы теперь называем дольниками) и «собственно ломаные» (пример из чистой тоники: «Я действительности нашей не вижу...»). «Соединенные» представляют собой стихи из двух полустиший одного метра («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...») или разных метров («Ты просила ветку на память оторвать...»). Таким образом, чисто-тонические стихи, с которыми именно в это время усиленно экспериментировала русская поэзия, остались почти вне поля зрения Брюсова: внимание его было сосредоточено на пушкинской классике.

В таком виде мы застаем итоги варшавской работы 1915 г. над «Законами русского стиха». Затем, как сказано, в рукописных материалах Брюсова зияет провал до самого курса в «Студии стиховедения»

1918 г. и его результата — книги «Наука о стихе». Здесь, как мы видим, подробность изложения более выравнена. Брюсов отказывается от невозможной мысли дать иллюстрации ко всем возможным вариациям ритма и ограничивается примерами, выбранными наудачу; о теоретически возможном изобилии вариаций и модуляций он сообщает лишь в примечаниях и предоставляет читателям принимать их на веру. Основная часть книги по-прежнему посвящена классическим размерам, но к ней прибавляются главы о диподиях, об античных размерах в русском стихе («сложные метры») и — по новому плану и в несколько иной терминологии — о «смешанных», чисто-тонических размерах. Наконец, для издания 1924 г. («Основы стиховедения») была четче переписана вводная теоретическая глава [Гиндин 1970б, 1973], сокращен материал по античным метрам и расширен по чисто-тоническим, причем в предисловии с гордостью отмечено, что «все явления новейшей нашей поэзии оказалось возможным объяснить, исходя из принципов, изложенных в „Науке о стихе“».

Таким образом, в опыте многолетней работы над наукой о стихе Брюсов-теоретик как бы показал Брюсову-практику неожиданно большую область для творческих экспериментов: разрыв между теоретически возможным обилием ритмических вариаций классического стиха и практически скудным отбором этих вариаций в творчестве поэтов-классиков. Ввести в употребление ритмы классического стиха, обойденные поэтами-классиками, стало задачей, которую поставил себе поздний Брюсов.

Осмыслилась эта задача не сразу. В книге «Опыты» (1918), служащей как бы вспомогательной теоретико-литературной хрестоматией к «Науке о стихе», первый раздел — «Опыты по метрике и ритмике» — уделяет «ритмике» удивительно мало внимания. Основное содержание раздела — сверхкороткие размеры (1-стопные; сверхдлинные размеры в «Опыты» не вошли, после многостопных стихов Бальмонта и самого Брюсова они уже не были новинкой), имитации античных размеров и образцы неклассических систем стихосложения («параллелизм», силлабика, «свободный стих» Гете и Верхарна, имитации русского народного стиха). Среди них очень скромное место занимают два стихотворения с подзаголовком «пэон третий», долженствующие показать, что эти 4-сложные стопы реально существуют в русском стихе: стихотворение «На причале» с подзаголовком «ритмы 4-ст. ямба», а также стихотворение «Восход луны» с подзаголовком «ритмы 5-ст. хорея» (у Брюсова и в рукописи, и в книге обмолвка: «4-ст. хорея»). К этому следует прибавить «Вечерние пэоны», опубликованные посмертно («Неизданные стихи». М., 1928, с. 39), и «Тропическую ночь» из сборника «Последние мечты». Это последнее стихотворение образует как бы пару к «Восходу луны» — оба стихотворения написаны 5-ст. хореем, но в «Тропической ночи» все строки полноударные, а в «Восходе луны» — неполноудар-

ные, «пиррихизированные» со всем возможным разнообразием (ср. ту же тему и тот же размер в стихотворении «При свете луны» в «Последних мечтах»). Что касается стихотворения «На причале», то оно заслуживает того, чтобы быть процитированным:

Удерживаемый причалом,
Не примиряется челнок
Ни с буреломом одичалым,
Ни с вытянутостью осок.

Челн рвет узлы, вдруг режет, взброшен,
Сеть лилий, никнет, полн воды,
Гнет тростники; вдруг прочь, непрошен,
Летит, — стал, словно вкован в льды...

И прыгнул вновь; вновь, дик, безумен,
Канат натягивает... Но
Ветер свирепствует, безумен...
Что суждено, то суждено!

Веревки перервались с треском.
Миг, — челн в просторе водяном!
Вот он, под беспощадным блеском
Небес, уже плывет вверх дном.

Здесь, действительно, мы находим и редкие неполноударные формы («Ни с вы*тянутостью* осок»), и строки, насыщенные сверхсхемными ударениями (*«Челн* рвет узлы; *вдруг* режет, взброшен»), и даже запретный в традиционном русском ямбе «долгий хориямб» — сверхсхемное ударение на двухсложном слове (*«Ветер* свирепствует, безумен»). Это стихотворение, написанное, кажется, специально для «Опытов», намечает для Брюсова тот путь, по которому в дальнейшем пойдет его ритмика.

Однако по этому пути Брюсов пошел не сразу. «Последние мечты» написаны еще в традиционном ритме 4-ст. ямба. Лишь в сборниках «В такие дни», «Миг» — с осторожностью, а в «Далях» и «Меа» уже безудержно начинает господствовать новый, предельно отягченный и схемными и сверхсхемными ударениями, тип ямба. Эта постепенность знаменательна. Чтобы из «опыта» превратиться в постоянный прием, густоударный ямб должен был найти соответствующий себе синтаксис, через синтаксис — интонацию, через интонацию — содержание. Новый ритм требовал слов отрывистых, интонации выкриков, содержания трагического; иначе он рисковал выглядеть запоздалой пародией на тяжеловесные спондеи Тредиаковского. Ни величавая эстетическая всеядность лирического героя «Семи цветов радуги», ни холодная отрешенность в «Последних мечтах» не давали интонационной основы для та-

кого синтаксиса. Источником и образцом для новой интонации, разорванной, с недоговорками и самоперебиванием, торопливой и взволнованной, стал для Брюсова Борис Пастернак. У Пастернака новая интонация мотивировалась любовным опьянением в «Сестре моей — жизни», болезнью и детскими воспоминаниями в «Темах и вариациях». Брюсову эта мотивировка не подходила: собственную мотивировку взволнованного трагизма своих последних книг он нашел в сопоставлении переживаемого момента (и какого момента!) со всей мировой историей, земных событий (и каких событий!) с бесконечностью вселенной (см. об этом нашу статью «Академический авангардизм»). Любопытно, однако, что новый ритм и новый стиль впервые появляются у Брюсова не в стихах общественного содержания, а (по следам Пастернака) в стихах личных и любовных — это относится к сборникам «В такие дни» и «Миг». Так постепенно складывалось то единство формы и содержания, которое образовало поэтику позднего Брюсова, до сих пор столь мало исследованную и оцененную.

Примеры вскрикивающих сверхсхемноударных ритмов позднего Брюсова у всех на слуху. «*Взма*х, взлет! челнок, *сну*й! вал, вертись *вкруг*! Привод, *вихрь* дли! не опоздай! Чтоб двинуть тяжесть, влить в *смерть* искру, *Ткать* ткань, *свет* лить, *мчать* поезда!..» Или: «*Дуй*, дуй, Дувун! *Стон* тьмы по трубам, *Стон*, плач, о чем? по ком? *Здесь*, там — По травам ржавым, ах! по трупам. *Дрем*, тминов, мят, по всем цветам...» Это слуховое впечатление полностью подтверждается статистикой ритма. В приложении к этой статье читатель найдет таблицу эволюции 4-ст. ямба Брюсова: из таблицы видно, что средняя схемная ударность внутренних иктов у Брюсова от «Urbi et orbi» до «Mea» повысилась с 77 до 86%, сверхсхемная ударность начального слога — с 19,5 до 42% (больше чем вдвое), сверхсхемная ударность внутренних слогов — с 3 до 9,7% (больше чем втрое)[2]. Брюсов показал, что неиспробованные ритмы, неканонизированные «ипостасы» в таком заезженном размере, как 4-ст. ямб, возможны не только теоретически, но и практически.

В других двухсложных размерах — 5-ст. ямбе, 4-ст. хорее — мы видим ту же тенденцию к отягчению стиха схемными и сверхсхемными ударениями, но в меньшей степени. «*Был* мрак, *был* вскрик, *был* жгучий обруч рук. *Двух* близких тел сквозь бред изнеможденье. *Свет* после и ключа прощальный стук. Из яви тайн *в сон* правды пробужденье» — это 5-ст. ямб «Мига». Зато трехсложные размеры опять-таки загружаются сверхсхемными ударениями до предела. «*Миг, миг*, миг! *Где, где*, где? *Все* — за гранью, не схватишь, *Все* — в былом, *нам* — в века *путь*, плачевный псалом! *Будда* — миф, *ложь* — Христос, *в песне* — смысл Гайавате, *Жизнь* висит (*копьям* цель), — *долго ль*? — Авессалом!» За

[2] Отмечено уже в книге Л. Тимофеева «Проблемы стиховедения» [Тимофеев 1931] с попыткой «социологического» истолкования.

обилием сверхсхемных ударений и пропуском схемного (в слове «Авессалом») мы едва прослушиваем здесь метр 4-ст. анапеста. К сожалению, трехсложными размерами Брюсов писал сравнительно мало (хоть и чаще, чем в свою классическую пору); поэтому статистика здесь малодоказательна. Однако если все же сравнить процент ударности каждого слога в 4-ст. анапесте позднего Брюсова (стихотворения «Эры», «Невозвратность», «Прибой поколений» из «Меа», всего 72 строки) с достаточно характерным для традиции XIX в. 4-ст. анапестом Надсона (388 строк), то отягченность брюсовских стихов будет разительна:

	Слоги											
	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
Брюсов	78	1	100	30	15	99	48	11	95	11	5	100
Надсон	27	1,5	100	0	0	100	1	0	100	0,3	0,3	100

Логическим финалом этого стремления к отягчению стиха должен был стать стих из одних только ударных слогов. Такое стихотворение Брюсов написал: это 8-стишие 1921 г. «Поэту»: «Верь в звук слов: Смысл тайн в них. Тех дней зов. Где взник стих...». (Правда, справедливости ради, надо вспомнить, что когда-то Вяч. Иванов уже перевел сплошными односложными словами четверостишие Терпандра к Зевсу, а И. Аксенов уже спародировал это в одном из хоров своей трагедии «Коринфяне», 1918.)

Таковы эксперименты позднего Брюсова в области ритмики. В области метрики они менее интересны. Все основные размеры классической силлаботоники уже были разработаны; оставались только эксперименты со сверхдлинными и сверхкороткими строками. Сверхдлинные строки тоже уже не были внове после того, как Бальмонт приучил читателей к 8-ст. хорею, а сам Брюсов дал образцы 12-ст. хорея («Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида, в царстве пламенного Ра...») и 12-ст. ямба («Я был простерт, я был как мертвый. Ты богомольными руками мой стан безвольный обвила...»). В «Опытах» Брюсов почти не экспериментирует с длинными строками — только в «Алтаре страсти» он демонстрирует 7-ст. хорей, но куда менее выразительный, чем когда-то в «Коне блед». Из сверхкоротких строк он пишет для «Опытов» 1-стопные хореи и 1-стопные ямбы — опять-таки звучащие значительно хуже, чем давний (1894) одностопный «сонет предчувствий» («Зигзаги Волны Отваги Полны...»), которого он никогда не печатал. Интересной областью для экспериментов были также разностопные («вольные») стихи всех размеров. Брюсову принадлежит заслуга их обновления в переводах из Верхарна; но, по-видимому, в его сознании верхар-

новская форма слишком спаялась с верхарновскими темами. В «Опытах» она представлена переводом из Верхарна, а в оригинальном творчестве — такими откровенными имитациями Верхарна, как «Мятеж» («В такие дни») и «Стихи о голоде» («Дали»); лишь в неизданных стихах последних лет Брюсов нащупывает в этом размере собственную интонацию, опирающуюся на свободный акцентный стих, короткие строки и сложное переплетение рифм (таково предположительно последнее стихотворение Брюсова «Вот я — обвязан, окован...»). Значительную часть «Опытов» занимают имитации античных логаэдов; ими Брюсов умело пользовался в переводах античных поэтов, но к оригинальной тематике их почти не применял (как делали, например, тот же Вяч. Иванов или С. Соловьев).

Наконец, необходимо отметить настойчивые, но малоудачные попытки Брюсова выйти за пределы классических размеров. Между 1900 и 1920 гг. стихотворения, написанные не силлабо-тоническими размерами, составляют в сборниках Брюсова 5%, а в 1920—1924 гг. — 20%, т. е. целую пятую часть. Для метрического репертуара любого поэта это очень большой скачок. Но при всей настойчивости этих экспериментов Брюсов не нашел в них собственного голоса.

Известно, что между силлаботоникой и чистой тоникой существует ряд переходных форм. В силлаботонике объем междуиктовых интервалов зафиксирован строго — 1 слог в ямбе и хорее, 2 слога в дактиле, амфибрахии и анапесте. В дольнике объем междуиктовых интервалов колеблется в диапазоне 1—2 слога; в тактовике — в диапазоне 1—2—3 слога; и уже затем, по-видимому, начинается чисто-тонический стих, в котором диапазон междуударных слогов ничем не ограничен. (Терминология — современная, Брюсов употреблял слово «дольник» в ином смысле.) У разных поэтов степень чуткости к этой разнице размеров различна. Так, Луговской чувствовал разницу между тактовиком и чистой тоникой, а Маяковский ее не чувствовал: стихов, написанных правильным тактовиком, у него нет. Так, Блок чувствовал разницу между дольником и более свободными метрами, а Брюсов ее не чувствовал: стихотворений, написанных правильным дольником, у него очень мало, его дольник все время сбивается в тактовик и затем в акцентный стих. Это — следствие стиховой культуры, стихового воспитания брюсовского вкуса: он был воспитан на классической русской силлаботонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но все, что находилось за ее пределами, сливалось для него в хаос «смешанных метров». Он пытался разобраться в этом хаосе, но опять-таки подходил к нему с меркой силлаботоники: неклассические размеры представлялись ему теми же классическими, только расшатанными путем «иперметрических» и «липометрических» ипостас, т. е. произвольного наращивания или убыли слогов в любом месте стиха. По-видимому, он сам ощущал неадекватность такого подхода; поэтому-то в «Науке о стихе» и «Основах стихове-

ния» «смешанные метры» задвинуты в самый конец книги и изложены с минимумом подробностей и обобщений, как набор конкретных примеров с комментариями. Отсюда же — странное на первый взгляд разделение свободных стихов «французского типа» и «немецкого типа»: если ограничить поле зрения одной строкой, а не всем метрическим контекстом произведения и если ограничить средство измерения стиха стопой, а не подсчетом колеблющегося числа слогов между иктами, то, конечно, разница между стихами, отдельные строки которых укладываются то в один, то в другой силлабо-тонический размер, и стихами, отдельные строки которых не укладываются в силлаботонику, а уже расшатаны «иперметрией» и «липометрией», окажется для исследователя делом первостепенной важности. Эту разницу и хотел отметить Брюсов малоудачными терминами — «французский» и «немецкий» тип.

Собственные стихи Брюсова в не силлабо-тонических размерах представляют собой обычно классические трехсложные размеры, расшатанные «иперметрией» и «липометрией» вполне произвольно; лишь изредка они удерживаются в рамках дольника («Череп на череп» в сб. «В такие дни») или тактовика («Все люди», там же). Младшее поколение поэтов, воспитанное на дольниках Блока, уже различало неклассические ритмы в стихах лучше, чем старый мэтр.

За метрикой — фоника, иначе говоря, «опыты по эвфонии и рифмам», как гласит подзаголовок сборника «Опыты». Что это особый раздел теории стиха, следующий за метрикой и ритмикой, для поэта стало ясно с первых же черновых планов; но терминология здесь устанавливалась не сразу. «Учение о фонографии, евфонии и рифмах», «евтония, евритмия и фонография», «учение о рифмах и логографии», — читаем в планах 1914—1915 гг. В свое варшавское сидение Брюсов начал набрасывать и этот раздел, причем методика его была все та же: он рассчитывал, какие возможны аллитерационные сочетания из двух, трех и более звуков, а потом выписывал их схемы столбиком, чтобы впоследствии подыскать примеры на каждый случай. Разумеется, в подавляющем большинстве случаев примеры так и остались неподысканными. Что касается рифмы, то тут Брюсов прежде всего сосредоточился на классификации рифм с нескольких точек зрения, и здесь у него дело пошло удачнее: получившуюся классификацию рифм («метрически», «эвфонически» и «строфически») он приводит в примечаниях к «Опытам» и повторяет в приложении к «Науке о стихе».

Основная работа Брюсова над эвфонией падает уже на 1920-е годы, на время его преподавания в ВЛХИ. Работа была огромная, материалы ее занимают в брюсовском архиве целый картон (386.39; наиболее подробное и развернутое изложение материала — в ед. хр. 4—5). Опубликована была из всего этого при жизни Брюсова лишь небольшая, но превосходно вобравшая в себя все главное статья «Звукопись Пушкина»

(1923), а посмертно — не очень удачная стенограмма двух лекций 1924 г. [Брюсов 1955]. Как известно, удовлетворительная теория эвфонии и классификация аллитераций не выработана до сих пор: и о брюсовской системе можно с уверенностью сказать, что она сильно опередила свое время и не уступает некоторым новым построениям (например [Masson 1961]). Это тем более замечательно, что собственная научная подготовка Брюсова была явно недостаточна, он все время путал звук и букву, и его попытки самодельных фонетических транскрипций очень фантастичны.

Теория эвфонии делится у Брюсова на 4 части: «учение о звучании» (о выборе благозвучных слов и о благозвучии на стыках слов), «учение о звучности» (об аллитерациях, т. е. повторах согласных, и ассонации, или инструментовке, т. е. о повторах гласных), «учение о созвучиях» (т. е. о рифме — фактически подраздел учения о повторах) и «учение о звукописи» («звукопись в узком смысле слова» и «звукоподражание»). Приводим программу спецкурса по эвфонии для ВЛХИ, сохранившуюся в архиве (386.39.1); примеры, иллюстрирующие перечисляемые явления, можно найти в статье «Звукопись Пушкина».

1. Определение эвфонии. Эвфония общая и частная. Главные части эвфонии. Определение основных понятий: звук, слово, звукоряд. Система звуков русского языка и их отношение к буквам.

2. Учение о выборе звуков. Учение о словосочетании (концы и начала слов). Какофония. Гиат. Накопление гласных и согласных. Избыток слов слишком коротких или многосложных.

3. Учение о звучности. Определение аллитерации или повтора. Формы аллитераций: анафора, эпифора, зевгма, цикл. — 4. Роды аллитераций: I) по составным элементам (простая и составная, гласная и согласная, точная и неточная), II) по месту в слове (начальная, ударная, конечная; открытая и закрытая); III) по расположению (прямая, обратная, метатетическая, сплошная и прерывная). — 5. Виды аллитераций: I) по числу (одинарная, двойная, тройная), II) по взаимному расположению (смежная и раздельная), III) по месту в звукоряде (начальная, серединная, конечная; анафорическая, эпифорическая, зевгматическая, циклическая). — 6. Разложение аллитераций: I) детализирующее, суммирующее, амфибрахическое, II) прямое, обратное, метатетическое. Пролепс, силлепс, интеркаляция. Тоталитет. Метаграмма. — 7. Системы аллитераций. Системы из 1 элемента (одинарная, двойная и т. д.). Системы из 2 элементов (последовательная, перекрестная, обхватная). Квадрат, спираль, цепь, инверсия. Системы из трех и более элементов. Умножение аллитераций.

8. Учение о инструментовке. Ряды гласных. Инструментовка звукоряда и системы звукорядов. Инструментовка рифм (эпифорическая).

9. Учение о звукописи. Характер звуков: а) согласных, б) гласных. Сравнительная звучность их. Звукоподражание. Игра звуками.

10. Учение о созвучиях. Рифма, ассонанс, диссонанс и др. Рифма классическая и новая. Роды рифм (по числу слогов: мужская, женская, дактилическая и т. д.). Виды рифм (точная и неточная, корневая и флективная, сочные, обыкновенные и глубокие и др.). Формы рифм (омонимические, тавтологические, повторные, укороченные и др.). — 11. Новая рифма. Роль опорной согласной. Полурифмы. Ассонансы (французские и германские). Начальные (скандинавские) рифмы. Диссонансы. — 12. Место рифмы в звукоряде (конечные, полустишные, начальные, внутренние). Место рифмы в системе звукорядов (смежные, перекрестные, обхватные, тернарные и многократные). Монорифмика. — 13. Теория рифм русского языка. Морфологические причины созвучий. Таблицы рифм. Параллели рифмы русской и иноязычной.

14. История эвфонии. Эвфония в античной поэзии. Эвфония у романтиков. Эвфония у Пушкина. Эвфония в новой поэзии. — 15. История рифмы. Народная поэзия. Рифма в старогерманском и староромансском стихах. Рифма в русской народной поэзии. Рифма в русских виршах XVII в. Рифма XVIII в. Рифма Пушкина. Новая рифма.

16. Контрапункт. Ритмическое значение эвфонии. Эвфоническое строение целого стихотворения. Эвфония отдельных поэтов. — 17. Отношение эвфонии к мелодике. Роль акцента. Значение тембра. Влияние стилистики на эвфонию.

18. Новейшие методы изучения эвфонии. Экспериментальная эвфония. Приборы для записывания эвфонических явлений. Будущее науки.

К сожалению, показать конкретную связь между эвфонической теорией и эвфонической практикой Брюсова при теперешней недостаточной разработке фонического анализа стиха вряд ли возможно. Статистические методы применительно к таким малым отрезкам текста, как стихотворная строка, требуют еще большой доработки. Поэтому приходится ограничиваться примерами — и прежде всего процитировать одно малоизвестное стихотворение Брюсова 1913 г. («Неизданные стихотворения». М., 1935, с. 261), предвосхищающее фонику позднего Брюсова в такой же мере, как стихотворение «На причале» предвосхищало ритмику позднего Брюсова.

СЕВЕР

Раскинь пленительные лени,
Плененный ленник белизны!
День в день! тень в тень! — в измене тени
За стаей голубых оленей
Звени, звени, звените, сны!

Безбрежней побережье снега
Под лаской искристой луча.
Взвизг исступленного разбега...
Влеките, лыжи, до ночлега:
В окне — священная свеча!

И сладко-мягок мех медвежий
Для двух притихлых в рыхлый пух.
Олени голубые — те же,
Но тени в тень, день в день, все реже
Тревожат взвороженный слух.

Ночь. Корчатся волчцы короче,
Веселья ведьм седьмей во тьме...
Для нас сиянней дани ночи,
И маревами манят очи
В безбрежно-белой бахроме.

Главное в этом стихотворении — принцип подбора слов по звуковому сходству. Именно этот принцип усиленно разрабатывается Брюсовым в стихах 1920-х годов: «Пальцами пальм сплошь целованный Цейлон...», «Сутра с утра; мантра днем; дань молчаний; В мантии майи мир скрыт ли, где скит?..», «Тоги; дороги, что меч; влечь под иго Всех; в Речи медь; метить все: А и Б...», «С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тимпаны. Душны дурманы отравленных стран...», «Следить, как там, в тени, где тонь трясинных топей. Где брешь в орешнике, где млеет мох века...», «Дотлел, белея, пепел лепета...», «Шум пум, змей смесь, гребки колибри...», «Домби дамбами давят Отелл...». Можно надеяться, что в близком будущем мы сможем выразить в числовых показателях аллитеративную насыщенность и перенасыщенность этих стихов по сравнению со стихами, скажем, раннего и зрелого Брюсова; покамест же, к сожалению, приходится довольствоваться конкретными примерами вроде приведенных, которые, однако, можно черпать буквально с каждой страницы «Далей» и «Меа».

В лучшем положении мы находимся по отношению к рифме. Кстати, и для Брюсова трактовка рифм явно была более близка, чем трактовка аллитераций[3]. Знаменательно, что второй раздел сборника «Опыты»

[3] Ср. его рецензию на книгу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (П., 1923) в журнале «Печать и революция», 1924, № 1. Приведем, кстати, очень характерную для Брюсова заметку о рифме, до сих пор не публиковавшуюся (386.29.23, по старой орфографии); «Конечно, рифма — украшение. В языках, где нет долготы и краткости гласных и где поэтому стих не может измеряться временем, потребным для его произнесения (число «мор»), рифма отмечает конец стиха. В руках мастера рифма является мощным средством изобразительности, выдвигая отдельные слова на первое место. Наконец, рифма может придать новое очарование стиху, особую музыкальность... И все же есть в созвучиях рифм некое иррациональное начало. «В созвучьи этих слов виновно Провиденье», — писал

называется «Опыты по эвфонии (звукопись и созвучия)», но фактически он весь посвящен только опытам над рифмой: сверхдлинные рифмы, омонимические рифмы, глубокие рифмы, неравносложные рифмы, разноударные рифмы, необычное расположение рифм и т. д. Любопытно, что расшатанные рифмы — ассонансы — занимают в этом ряду весьма скромное место, хотя в последующем творчестве Брюсова именно они выдвигаются на первый план.

В брюсовских экспериментах с рифмой можно выделить два направления: условно говоря, «количественное» и «качественное». «Количественное» — это нанизывание длинных и сверхдлинных рифмических цепей: тройных, как в терцинах, четверных, как в сонетах, и так далее, через цикл «Перезвучия» 1916 г., вплоть до экспериментального стихотворения в октавах «О могуществе любви» (1918), где нанизаны 51 рифма к слову «счастье» и 17 рифм к слову «любовь» — словам, как известно, очень трудным для рифмовки. С более простыми рифмическими сочетаниями Брюсов при такой выучке справлялся еще легче: в переводе элегии Нерсеса на падение Эдессы он дает подряд 130 рифм на -*ой*. Подыскивание рифм к нечастым звукосочетаниям было для Брюсова обычным упражнением ума: как Пушкин в творческие паузы набрасывал на полях рукописей рисунки, так Брюсов — столбцы рифм на -*ард* или -*ень*. (Такие же наброски можно найти на полях и у Цветаевой.) В примечаниях к «Опытам» и в рецензии на Жирмунского Брюсов высказывает пожелание, чтобы были составлены таблицы «рифмических типов» слов и словоформ: такой-то тип 1-го склонения на ударное *а* дает по падежам такие-то окончания и т. д. В 1920-х годах Брюсов сам пытался составить образцы таких таблиц (по своему обычному дедуктивному методу: сперва разметить все возможные случаи, а потом уже приискивать материал для заполнения пустых клеток), но не справился с этой громоздкой задачей и оставил лишь наброски (386.39.13). Эти «количественные» эксперименты с нанизыванием длинных рифмических цепей достигают у Брюсова предела в год «Опытов» (1918), а затем резко обрываются: поздний Брюсов сосредоточивается исключительно на «качественных» экспериментах с рифмой.

один из лучших русских поэтов. Задача поэта — разгадать внутренний смысл, который связывает рифмующиеся слова. Слов, не имеющих рифм, не существует: это — аксиома стихотворной техники. В той или другой своей форме, но каждое слово имеет свою рифму. И если поэт чувствует, сознает, что такое-то слово он должен поставить на конец стиха, отступать от этого — уже преступление перед вдохновением. Пусть тогда поэт во что бы то ни стало найдет и отвечающую рифму и пусть разгадает, какая связь затаена между этими двумя словами. Как бы ни казались эти два слова чуждыми одно другому, между ними должны существовать смысловые связи, ибо они рифмуются». Такого рода высказывания характерны и для многих зарубежных поэтов XX в., в художественной практике русских поэтов XX в. такой подход к звукам стиха свойствен раннему Пастернаку и особенно М. Цветаевой.

«Качественное» направление эксперимента — это поиски нетрадиционных, редких, неожиданных рифм. Здесь тоже можно выделить два подхода — один, условно говоря, «лексико-грамматический», другой — «фонетический». Для раннего Брюсова характерен первый, для позднего — второй. «Лексико-грамматическое» новаторство в рифмах — это использование редко привлекавшихся слов и грамматических форм (деепричастий, императивов и пр.): отсюда такие характерные для «классического» Брюсова рифмы, как *покинув—павлинов*, *распят—аспид*, *зорче—корчи*, *киньте—лабиринте* и пр. Как предположено новейшими гипотезами [Jakobson 1979], общее направление эволюции рифмы в русской поэзии — это ее «деграмматизация», от сплошного параллелизма глагольных рифм у Симеона Полоцкого до сознательного избегания всякого грамматического сходства в рифмующихся словах. Брюсов — предельная точка этой деграмматизирующей тенденции. Для него это была вполне сознательно поставленная теоретическая программа; и он придавал ей такую важность, что наперекор общепринятой во всех языках терминологии именовал «богатыми рифмами» не рифмы с опорным согласным, как это делалось всегда (*ограда—награда* и т. п. — их он называл «сочными» и «глубокими»), а именно рифмы разных грамматических категорий (*слушаю—сушею, лед—встает* и т. п.). Статистика грамматических форм русской рифмы до сих пор в широких размерах не применялась; мы для опыта сопоставили первую сотню мужских рифм из пятой главы «Евгения Онегина» и из выборки стихов «Urbi et orbi» в «Избранных сочинениях» 1955 г. Сопоставление показывает: на 100 рифмических пар у Пушкина приходится 61 грамматически однородная, у Брюсова — 51; в том числе глагольных однородных рифм у Пушкина — 18, у Брюсова — только 5. Любопытно отметить также, что с помощью местоимений у Пушкина образованы 29 рифм (*мне—во сне, он—Агафон* и пр.), у Брюсова — только 8 рифм: Брюсов явно бережет конец стиха для более значащих и веских частей речи (ср. выше). Насколько эти примеры индивидуальны для Пушкина и Брюсова и насколько они общехарактерны для их эпох и школ, могут показать лишь дальнейшие исследования (ср. выше статью «Эволюция русской рифмы»).

Второе, «фонетическое» направление «качественных» экспериментов с рифмой — это использование неточных, расшатанных рифм. Первые опыты таких рифм мы находим еще у раннего Брюсова — например, пленившие молодого Блока неравносложные рифмы в стихотворении «Побледневшие звезды дрожали...» (*тополей—аллее, зари—Марии*) или рифмы в городских стихах «Tertia vigilia» типа *города—холодом*. Но все это были единичные эксперименты, замкнутые отдельными стихотворениями или, самое большее, отдельными циклами стихотворений (на неточных рифмах построен весь шведский цикл «На гранитах» во «Всех напевах», но во всем остальном этом сборнике с трудом мож-

но найти хоть одну расшатанную рифму). У позднего Брюсова использование неточной рифмы становится не исключением, а правилом: *хмель—умей, мудрецов—лицо, рыцарь—закрыться, воспетых—аспектах, раздумий—раздует, завтра—плеозавра, купают—купавы, на мачте—команчей, плаваньи—пламени, медленно—медь в вино* и т. п. В сборнике «Urbi et orbi» неточные рифмы составляли 1% (да еще 7% из остальных 99 занимали «дозволенно-неточные» рифмы на йот — *столетий—дети, грубый—губы*); в сборнике «Меа» неточные рифмы составляют не 1, а 31,5% всех рифмических пар (да еще из остальных рифмы на йот составляют не 7, а 17%, так что на долю вполне правильных рифм остается только около половины — 51,5%).

Конечно, поздний Брюсов брал здесь пример с младших поэтов, с футуристов, особенно с Пастернака и Маяковского. Но интересно отметить здесь одну тонкость, до сих пор не отмеченную. Неточная рифма может образовываться двумя способами: прибавлением/убавлением звука, например, *ветер—на свете*, или заменой звука, например, «*ветер—вечер*» (оба примера, как известно, из Блока). Приучил русских поэтов к расшатыванию рифмы именно Блок, он дал им образцы обоих типов неточности, но запомнился преимущественно более простой, прибавлением/убавлением: *стуже—кружев, казни—дразнишь* (см. выше, «Рифма Блока»). В этом направлении за Блоком пошел Маяковский — для него тоже характернее рифмы с прибавлением/убавлением: *Ленин—колени, Калинин—на клине*. Но несмотря на всю мощь таланта и авторитета Блока и Маяковского, здесь советская поэзия за ними не пошла: она предпочла более резкие рифмы с заменой звука: *шапку—шатко, крови—роли, модном—мертвом, думать—дура* и т. д. (примеры из Евтушенко; аналогичные можно привести из Пастернака, Есенина, Сельвинского, Вознесенского и др.). И вот оказывается, что Брюсов в этой волне экспериментов по расшатыванию рифмы примкнул к тому направлению, которое осталось наиболее прогрессивным: рифмы с заменой звука (*хмель—умей, купают—купавы*) ему интереснее, чем рифмы с прибавлением/убавлением (*рыцарь—закрыться*). Обозначим рифмы точные, т. е. с тождеством всех послеударных согласных, через (Т); рифмы, образованные прибавлением/убавлением хотя бы одного из послеударных согласных, через (П); рифмы, образованные заменой хотя бы одного из послеударных согласных, через (М); тогда соотношение Т : П : М будет достаточно наглядным показателем расшатанности рифмы у поэта. Так вот, для Блока соотношение Т : П : М в женских рифмах равняется 86 : 11 : 3 (основная масса рифм — точная, рифмы с заменой составляют экспериментально-малую часть); для Маяковского в «Облаке в штанах» — 48 : 45 : 7, во «Владимире Ильиче Ленине» — 41 : 51 : 8; для Брюсова в «Меа» — 51,5 : 32 : 16,5 («Миг» и «Дали» дают цифры почти тождественные); для Пастернака в «Сестре моей — жизни» — 32 : 41 : 27; для Евтушенко 1960-х годов — 45 : 12 : 43; для Вознесенского 1960-х

годов — 26 : 24 : 50. Грубо говоря, предшественником современной рифмы Евтушенко, Вознесенского и других оказываются, как это ни странно, не Маяковский и Блок, а Пастернак и Брюсов [подробнее — Гаспаров 1991].

Расшатывание рифмы требует компенсации. Открывателем одной из форм такой компенсации был Брюсов в статье 1924 г. под броским названием «Левизна Пушкина в рифмах» (ср., впрочем, уже в 1923 г. [Жирмунский 1975, 375] и отзыв Брюсова [Брюсов 1973, VI, 544—556]). Здесь он показывает, что подобная забота о «сочности» и «глубине» рифмы была не чужда и классикам. Примеры из Пушкина, приводимые в статье, не очень убедительны: Брюсов здесь учитывает созвучия, часто довольно далекие фонетически и удаленные от конца стиха. Зато собственная стиховая практика Брюсова показывает заботу поэта о предударных созвучиях очень ярко. Здесь мы также имеем возможность обратиться к объективному числовому показателю: подсчитать, сколько опорных согласных приходится в среднем на сотню рифм каждого вида у поэта. (Тождественными опорными согласными мы считаем не только, например, ***д*** и ***д***, но и ***д*** и ***д'***, ***д*** и ***т***, ***д*** и ***т'***: обследование довольно большого материала показало, что подобная степень фонетической близости в неточной рифме для поэтов ощутима. «Опорными» мы называем только те согласные, которые не отделены от рифмующего ударного гласного никакими другими согласными: так, в рифме *пространство—постранствуй* мы не считали ***п*** опорным согласным, так как в слове «пространство» он отделен от цепочки предударных звуков согласным ***р***). Вот вычисленные таким образом показатели «левизны» рифмы для Пушкина («Евгений Онегин», гл. II—III), раннего Брюсова («Urbi et orbi»), позднего Брюсова («Меа»), Маяковского («Владимир Ильич Ленин») и Пастернака («Сестра моя — жизнь»):

Рифмы	Пушкин	Брюсов ранний	Брюсов поздний	Маяковский	Пастернак
Мужские закрытые точные	20	25	116	102	86
Мужские открытые точные	11	8	72	75	41
Мужские неточные	—	—	175	69	110
Женские точные	21	16	106	65	72
Женские неточные	—	—	112	71	79
Дактилические точные и неточные	—	10	72	45	53

Разница между ранним и поздним Брюсовым здесь разительная: ранний Брюсов держится «пушкинских» норм «левизны», а то и еще

того меньших; поздний Брюсов держится норм «левизны», сложившихся в XX в., а то и еще того больших. Почти всюду показатели Брюсова — больше 100 опорных согласных на 100 рифм: это значит, что практически все или почти все рифмы у позднего Брюсова снабжены опорным гласным, чего нет даже у его образцов XX в. Предшественниками его в этом пристрастии к опорным согласным были разве что поэты сумароковской школы, которых он изучал в молодости: «сочные рифмы» Хераскова он упоминает в комментарии к «Опытам». Брюсов-теоретик и Брюсов-практик идут здесь в ногу: первый подмечает тенденцию, второй реализует и даже гиперболизирует ее.

Последний раздел брюсовской теории стиха — это строфика, «учение о строфах и формах», «формалика», как выражается Брюсов в одном из черновых планов. Здесь Брюсов-теоретик почти не оставил рукописных материалов; только среди варшавских черновиков (386.38.24) имеется очень беглый набросок плана этой третьей части «Законов русского стиха»: глава I, «Строфика» (параграфы: двустишие, трехстишие и т. д., потом «постоянные строфы» — спенсерова, онегинская и др., «античные строфы» — сапфическая, алкеева и др. и, наконец, «стихи рифмованные и белые», «стихи равностопные, неравностопные и вольные», «стихи строгие, разномерные и свободные» и как приложение — «Общий очерк учения о движении стиха»); глава II, «Постоянные формы» (параграфы: терцины, октава, сонет, триолет и т. д.).

Причина сравнительного равнодушия Брюсова-теоретика к этой теме понятна: здесь было меньше всего работы для ума, здесь все правила построения спенсеровой строфы, алкеевой строфы, триолета или сонета давно уже были выработаны и требовали лишь внятного пересказа с примерами. Тем не менее в «Опытах» данный раздел представлен весьма полно; при этом значительная часть материала была перенесена сюда из другого брюсовского предприятия тех же лет, из «Снов человечества». В самом деле, задачи историко-литературной антологии «Сны человечества» и теоретико-литературной антологии «Опыты» для Брюсова во многом перекрещивались. Программой «Снов» было представить «все формы, в какие облекалась человеческая лирика» (предисловие Брюсова); эти «формы» для Брюсова, конечно, были не только и не столько формами поэтического мышления или эмоций, сколько формами стиха и стиля. Поэтому воспроизведение экзотических форм виланели, ритурнели, канцоны, газеллы, танки и пр. было для Брюсова в «Снах человечества» законом, а оттуда соответственные образцы легко перекочевывали и в «Опыты». Наряду с такими стилизациями инолитературных форм вошли в «Опыты» и прямые переводы — во-первых, из латинских поэтов, которыми Брюсов занимался в это же время независимо от «Опытов» (замысел антологии «Римские цветы»), во-вторых, из армянской поэзии, которую он открыл для себя и для русского читателя именно в эту пору. Но теоретических пояснений к этому разделу

Брюсов дает меньше всего и несколько раз даже прямо отсылает читателя к достаточно пошлому учебнику Н. Шульговского ([Шульговский 1914]; ср. рецензию Брюсова в «Русской мысли», 1914, № 3, с. 97—98).

Неудивительно, что в первых набросках плана «Опытов» (386.14.6/1, л. 7об.; 6/2, л. 47об.; 6/3, л. 22) программа «форм» стоит на первом месте, а не на последнем, как она оказалась в законченной книге: здесь легче всего было припомнить и перечислить материал. Почти все «формы», намеченные в этих набросках, были реализованы; остались без образцов разве что октава (по недосмотру), спенсерова строфа (заготовленный образец сохранился в неоконченном черновике), «вирилэ» (Брюсов упорно писал это слово именно так), децима, «центон из стихов Пушкина» (ср. глоссу на стихи Пушкина «Парки бабье лепетанье...», перестановочные «вариации» «Томные грезы» и двухстолбцовый сонет «Отточенный булат — луч рдяного заката», 1918, явно тоже подходящие под программу «Опытов»).

Культивирование таких строф и твердых форм, за которыми стоит ощутимая культурная традиция, которые подсказывают читателю дополнительный запас содержательных ассоциаций, — черта, общая для всей эпохи русского символизма. Так, Вяч. Иванов писал поэму о детстве онегинской строфой, одно из стихотворений — строфой «Коринфской невесты», а С. Соловьев пользовался строфами «Воспоминаний в Царском Селе» и «Эоловой арфы» (см. выше, «Строфическая традиция и эксперимент»). У Брюсова аналогов этому нет: стихотворений с таким конкретным «строфическим адресом» он не писал (разве что можно назвать поэму «Исполненное обещание», прямо стилизованную под «Шильонского узника»). Но сонеты и терцины были для него привычной и органичной формой («Сонеты и терцины» назывался цикл в «Urbi et orbi», терцинами написана и первая эпическая поэма Брюсова, «Аганатис», и последняя, «Страсть и смерть»), он написал два венка сонетов, цикл баллад старофранцузского типа, упражнялся в оригинальных строфах со сложным переплетением рифм, в частности в цепных строфах; все это — ориентация да культурное прошлое, на традицию. Предела эта тенденция достигает в «Опытах». А затем наступает резкий обрыв. Ранний Брюсов в своих исканиях повернут к прошлому, поздний — к будущему, ассоциативная нагрузка традиционных форм его теперь лишь стесняет. В его поздних сборниках, начиная с «В такие дни», нет ни сонетов, ни терцин, почти начисто исчезают оригинальные строфы со сколько-нибудь сложной рифмовкой, почти все стихи написаны обычными четверостишиями с рифмовкой *abab* или строфами, близко производными от нее. Любопытно проследить эволюцию строфических экспериментов Брюсова по проценту традиционных четверостиший в его книгах: чем выше этот процент, тем равнодушнее к строфике Брюсов этих лет, чем ниже этот процент, тем больше он занят строфическими экспериментами. Мы находим: в сборниках со стихами 1892—1905 гг.

четверостишиями написано в среднем 71% всех стихотворений, в 1906—1915 гг. — 61,5%, в 1915—1918 гг. («Девятая Камена» и «Последние мечты») — минимум, 45%, в 1919—1921 гг. — опять 71,5%, и наконец, в 1922—1924 гг. («Дали» и «Меа») — 93%! Перед нами — явление компенсации, хорошо знакомое историкам литературной формы: эксперименты в строфике отступают, освобождая место экспериментам в других областях стихосложения — прежде всего ритмике и рифмовке.

Был лишь один подраздел в учении о строфике, где Брюсов имел возможность не повторять общеустановленное, а развивать едва намеченное. Это — «Общий очерк учения о движении стиха», предусмотренный, как сказано, в виде приложения к главе о строфах. По существу, это та самая тема, которой А. Белый посвятил свой «Символизм» — учение о ритмических эффектах, складывающихся в цепочки стихов разного ритма. Брюсов наметил свой подход к этой теме только на предпоследнем этапе своих стиховедческих работ — в рукописях 1918 г. (386.39.14). Он начинает с группировки отдельных стихов в комплексы (по метрическому или по какому-нибудь другому признаку, неясно) и затем определяет ту или иную последовательность стихов как «ускорение», «замедление», «замедление — ускорение» и «равновесие». Мы легко узнаем здесь те явления, которые потом подробно изучал Г. Шенгели, называя их «заострением», «закруглением» и т. п. [Шенгели 1960, 169—186]. Но Брюсов, верный своим правилам начинать с простейшего, успел продемонстрировать рассматриваемые явления только на материале 2-ст. ямба, очень скудного ритмическими вариациями; куда направлялась его мысль далее, мы не знаем.

Наконец, не нужно забывать, что на метрике, эвфонии и строфике курс поэтики Брюсова не обрывался: дальше следовала «композиция», учившая законам не звукового, а смыслового построения стиха (параллелизм, усиление, компликация, «рассказ», «противоположение (антитеса)», «расчленение»; «идея А», «идея В», «идея С», их противоположение и синтез); то, к чему пришел здесь Брюсов, в наиболее общей форме изложено в одной из последних его статей, «Синтетика поэзии» (см. об этом нашу статью «Синтетика поэзии в сонетах Брюсова» в т. II). А за «композицией» должна была следовать «мелодика», учение о сочетании образно-стилистических, смысловых и стиховых элементов произведения. Но это уже было делом будущего. Представляя в ВЛХИ подробно разработанные программы спецкурсов по метрике-ритмике и эвфонии, Брюсов добавлял: «Программа по строфике имеет быть представлена дополнительно. Составление программы по композиции и мелодике я на себя не беру» (386.39.1, л. 6 об.).

Б. Томашевский писал два месяца спустя после смерти Брюсова в докладе «Валерий Брюсов как стиховед»: «Труды Брюсова должны возбуждать совершенно особый интерес и требовать совершенно особого к себе подхода... Они должны рассматриваться не столько как вклад в

стиховедение, сколько как материал для «брюсоведения»: ...как непосредственное свидетельство такого крупного поэта, как Брюсов, о стиховом творчестве, как документ, вводящий нас в творческую лабораторию поэта и дающий нам возможность осознать и осмыслить то в его творчестве, что без этих свидетельств мы смогли бы узнать (и то не полно) лишь путем косвенного, терпеливого и всегда неуверенного анализа. Изучение теоретических высказываний Брюсова как некоторого рода «исповеди поэта», изучение их при свете собственного творчества Брюсова — вот задача для науки... Задача науки — найти то творческое единство, то свойственное Брюсову чувство ритма, которое выразилось, с одной стороны, а его практике, в его творчестве, а с другой стороны — в его теоретических работах» [Томашевский 1929,321—322]. Посильно способствовать решению этой задачи мы и попытались в настоящей статье.

Что же добавляет наш материал к тому, что мы знали и знаем о Брюсове? Говорить о «добавлении», пожалуй, было бы слишком притязательно, будем говорить о «подтверждении». Наш материал подтверждает, что Брюсов был неправ в своем желании считать кульминацией и переломом в своем творчестве 1909 год, год «Всех напевов». Настоящий перелом в его творчестве наступил ровно десять лет спустя, и той книгой, которой он расчелся со своим прошлым, были не величавые «Все напевы», а гораздо более скромные «Опыты». Десятилетний промежуток между этими двумя книгами был затяжным творческим кризисом, после которого Брюсов явился перед читателем полностью преображенным — и в идеях, и в образах, и в стиле, и в синтаксисе, и в ритме, и в рифме. Позднего Брюсова можно любить или не любить, но не признавать за ним резкого и оригинального своеобразия невозможно. Такие преображения встречаются в русской поэзии не впервые: достаточно вспомнить Жуковского. Если бы стихи Жуковского 1800, 1820 и 1840 гг. дошли до наших дальних потомков анонимно, они сочли бы их принадлежащими трем разным поэтам. Жуковский в XIX и Брюсов в XX в. играли одинаковую роль побежденных учителей, уступающих лавры победителям-ученикам, а затем в тиши своих творческих лабораторий меняющих свою манеру так, чтобы вновь соперничать со старшими и младшими совре́менниками уже на другом битвенном поле. Жуковский умел совершать это тихо и незаметно — Брюсов этого не умел, все его удачи и неудачи, все его поиски новых путей происходили на глазах у публики. Дело исследователя — отметить и осмыслить каждый такой его поворот, как мы попытались здесь отметить и осмыслить все этапы его подхода к стиху. Дело поэтов — извлечь практические результаты из опыта брюсовского стиха, раннего и позднего, использовать его огромный вклад в «запасники русского стиха», по крылатому выражению А. П. Квятковского. Чтобы использовать и развить все, что сделал для русского стиха Жуковский, понадоби-

лось несколько литературных поколений, от пушкинского до некрасовского включительно. Чтобы использовать и развить все, что сделал для русского стиха Брюсов, понадобилось и понадобится не меньше — и думается, что сейчас мы стоим еще не при конце, а лишь при начале этого творческого освоения брюсовского наследия.

Приложение:

Эволюция 4-стопного ямба В. Брюсова

Годы	I	II	III	IV	Сверхсхемные ударения		Число сихов
					I	пр.	
1892—1898	83,3(72,0)	94,3(89,5)	44,5(38,5)	100(96,5)	18,8	3,1	400
1899—1900	91,2(73,8)	85,8(79,5)	55,8(48,4)	100(95,8)	23,0	4,3	430
1901—1903	88,9(69,0)	89,0(81,3)	55,1(17,5)	100(97,2)	19,5	3,3	816
1904—1905	87,2(74.0)	90,6(84,6)	56,5(49,70	100(98,1)	19,5	3,1	688
1906—1908	86,3(73,2)	91,6(85,8)	49,6(45,4)	100(96,0)	20,7	3,7	830
«Исп. обещ.»	89,9(76,0)	88,5(80,5)	56,8(47,8)	100(96,0)	12,6	4,0	366
Жуковский	85,6(73,0)	85,5(77,6)	50,0(39,2)	100(88,3)	18,8	6,5	436
1909—1911	86,3(72,4)	88,1(80,8)	57,0(49,0)	100(97,4)	26,6	4,2	758
1912—1913	87,8(73,8)	84,1(78,0)	58,3(50,4)	100(97,4)	29,6	3,8	784
1914—1915	89.0(77,1)	84,5(78,5)	61,9(53,0)	100(97,8)	21,5	3,4	638
«Егип. ночи»	87,8(73,5)	67,9(58,5)	53,1(42,3)	100(95,0)	17,9	6,9	549
«Полтава»	85,7(69,3)	94,5(86,1)	33,8(21,1)	100(93,9)	19,0	6,5	1000
1916—1918	89,9(81,1)	84,9(79,3)	58,4(53,6)	100(98,2)	26,8	3,4	873
1919—1921	91,2(80,1)	89,7(84,6)	72,5(66,7)	100(98,4)	32,3	5,6	668
1922—1924	92,4(84,8)	93,4(86,0)	71,4(66,2)	100(98,3)	41,8	9,7	595

Таблица составлена по стихотворениям, напечатанным в прижизненных брюсовских сборниках, и по посмертным сборникам 1928 и 1935 гг. Первые 4 столбца показывают процент ударности на каждой стопе (без скобок — общий процент ударности, в скобках — процент «тяжелых» ударений, т. е. только на существительных, прилагательных, глаголах и наречиях); 5-й столбец — процент ударности 1-го слога в стихе, анакрусы; 6-й столбец — средний процент ударности остальных слабых слогов внутри стиха (3-го, 5-го и 7-го); 7-й столбец — число разобранных стихов. Кроме того, в таблице учтены отдельно поэмы «Исполненное обещание» (1901—1907) и «Египетские ночи» (1914—1916); пушкинские строки в «Египетских ночах», понятно, не учитывались. Для сравнения с поэмами-подражаниями выписаны показатели по образцам — Жуковскому («Шильонский узник») и Пушкину («Полта-

ва», первая тысяча строк). Эти подсчеты подтверждают и детализируют прежние подсчеты, сделанные К. Тарановским: Тарановский отметил «архаизацию» брюсовского стиха 1899—1900 гг. [Тарановский 1955], мы вдобавок отмечаем «гиперархаизацию» брюсовского стиха в «Египетских ночах» — и там, и здесь стопа I несет больше ударений, чем стопа II, причем в 1899—1900 гг. эта разница достигается лишь за счет «легких» ударений на служебных словах, а в «Египетских ночах» — также и за счет «тяжелых», полнозначных ударений.

P. S. *Если подсчитать в процитированном стихотворении «Север», сколько аллитерирующих звуков (т. е. повторяющихся внутри строки) приходится на каждую стопу 4-ст. ямба, то получится 46, 45, 40, 29. Таким образом, аллитерации сгущаются в начале строки и редеют к концу — по-видимому, конец стиха фонически скрепляет рифма, а начало стиха — аллитерация, т. е. они находятся в отношении взаимной компенсации. Подсчеты по «С Ганга, с Гоанго...» и другим нарочито аллитерированным стихотворениям Брюсова подтверждают, как кажется, ту же тенденцию. Эти брюсовские эксперименты представляют собой очень ценный материал для изучения такой неразработанной области поэтики, как фоника.*

БЕЛЫЙ-СТИХОВЕД И БЕЛЫЙ-СТИХОТВОРЕЦ

В истории русского стихосложения было два больших перелома: в 1730—1745 гг., когда на смену силлабическому стиху утверждался стих силлабо-тонический, и в 1890—1920 гг., когда рядом с силлабо-тоническим стихом утверждался стих чисто-тонический. Поэтическая практика и теоретическое осмысление этой практики в обе эти эпохи шли в ногу. В подкрепление к стиховедческим трактатам писались экспериментальные стихи, они проходили испытание общественным вкусом, а если поэт менял свою концепцию стиха, то переписывал свои старые стихотворения наново. Так, Тредиаковский перестраивал свои ранние стихи из силлабики в силлаботонику, так, Кантемир переписал по-новому все свои сатиры. Точно так же и Андрей Белый в последние свои годы упорно занимался переработкой — подчас до неузнаваемости — ранних своих стихов[1]. Это вызывало недоумение, считалось (и считается), что он их портил, молодые друзья будто бы собирались учредить «Общество защиты творений Андрея Белого от жестокого с ними обращения» [Пяст 1929, 154—155]. Но Белый был непоколебим.

Белый был не единственным писателем своего времени, соединявшим в своем лице поэта и теоретика стиха (как когда-то Тредиаковский и Ломоносов). Вячеслав Иванов читал поэтам лекции о метрике, Валерий Брюсов выпустил два трактата по стиховедению и антологию экспериментальных стихов. Но ни тот, ни другой не испытывали нужды в поздние годы перерабатывать ранние стихи. Их эволюция была ровной, они обогащали, но не меняли свою поэтическую систему. Не то — Белый. На середине своего творческого пути он резко сменил поэтическую манеру, сменил философское мировоззрение и сменил теоретический подход к стиху. Он оставил не одну, а две книги по стиховедению и во второй сурово осуждал и отвергал первую. Первая называлась «Символизм» (1910), вторая — «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» (1929); дальнейшие ссылки на эти книги в тексте.

«Символизм» в стиховедческой своей части писался очень быстро: в 1908 г. — первые размеры, в 1909 г. — весь основной массив, последние подсчеты досылались в уже готовую книгу и попадали не в текст, а в примечания. «Ритм как диалектика», наоборот, был продуктом очень долгого вынашивания: первые подступы в 1912 г., первые разработки в

[1] Ирония судьбы: Белый оставил том своих переработанных стихов «Зовы времен» для посмертного издания с заклинающим предисловием: «Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянь первой редакции», это — последняя «воля автора...» [Белый 1966]. И тем не менее «Библиотека поэта», обычно возводящая «последнюю волю автора» в культ, именно для Белого отступила от своих принципов и перепечатала ранние редакции, — настолько твердо было убеждение, что поздние — «хуже».

1917 г. (в сочинениях «Ритм и смысл» и «О ритмическом жесте», лишь недавно опубликованных [Гречишкин, Лавров 1981]; из последней работы напечатаны лишь вступительные главы), первое печатное высказывание в том же 1917 г. [Белый 1917, 200—203], популяризация в лекциях 1918—1920 гг. и окончательный вариант, написанный в 1927 г. Для Белого эта вторая его концепция была дороже и ближе.

Судьба этих книг сложилась неодинаково. «Символизм» получил немедленное признание, на него опиралось, прямо или косвенно, все русское стиховедение 1910—1920-х годов. «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый», — говорил Б. В. Томашевский (воспоминания В. Е. Холшевникова). Здесь впервые с такой широтой стиховедческие наблюдения были подкреплены статистическими подсчетами: стиховедение стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье[2]. Недаром современное зарубежное стиховедение, осваивая применение подсчетов, стало называть их «русским методом» [Bailey 1975, 11—17]. Были поправки, были уточнения, но основа, заложенная «Символизмом», осталась непоколебленной. «Ритм как диалектика», наоборот, прошел почти бесследно: только полемические (и автополемические) крайности Белого вызвали авторитетную отповедь В. М. Жирмунского [Жирмунский 1929; ср. Beyer 1980], да и иллюстративный материал, в котором «Медный всадник» оказывался поэмой о революции, а ритм — ключом к этому странному тезису, сильно скомпрометировал эту книгу в глазах нескольких поколений филологов-неспециалистов. Лишь в последние десятилетия была сделана попытка реабилитировать методику позднего Белого [Гиндин 1966], но эти тезисные публикации остались мало кому известны.

Чтобы восстановить картину действительного положения двух стиховедческих томов Белого в истории его творчества и в истории всей русской культуры его времени, нужно вспомнить следующее.

На исходе XIX в. европейская поэзия стала искать новых стихотворных средств, свободных от ассоциаций с традиционными жанрами и темами и открытых для проявлений художественной индивидуальности. Французские символисты открыли «свободный стих», не уклады-

[2] Конечно, у Белого были предшественники. Статистика метрических особенностей античного и средневекового стиха велась давно и использовалась для датировки и атрибуции стихотворных произведений; составляя опись ритмических вариаций русского ямба, Белый брал за образец опись вариаций греческого гексаметра в книге Н. И. Новосадского «Орфические гимны» (Варшава, 1900). Гимназический наставник Белого Л. И. Поливанов впервые приложил ее к русскому стиху и открыл, что в 6-стопном ямбе XVIII в. дактилическая цезура избегалась, а в XIX в. предпочиталась (см.: Гофолия, трагедия Ж. Расина. Пер. Л. Поливанова. М., 1892, с. XCVI—CLXI); подобную же эволюцию Белый открыл в 4-стопном ямбе.

вавшийся в традиционные силлабические размеры; в России Гиппиус, Брюсов, чуть позже Блок стали писать стихами, не укладывавшимися в традиционные силлабо-тонические размеры («Сквозь окно светится небо высокое. Вечернее небо тихое, ясное...», «Ваша дева со взором жгучим Заласкает меня ночью в телеге...», «Царица смотрела заставки, Буквы из красной позолоты...» — именно этих трех поэтов Белый упоминает в «Символизме» (с. 557), говоря о тоническом стихе). Этот стих не разлагался на однородные стопы и все-таки явно ощущался как стих. Как можно было обозначить эту разницу? В языке было два относящихся к этому слова: «метр» и «ритм». Слово «метр» было терминологичнее, его было естественнее отнести к традиционному стиху, с однородной последовательностью стоп; слово «ритм» было более расплывчато-многозначным, его было естественнее отнести к новому, расшатанному стиху. Новый стих оказывался стихом с ритмом, но без метра; но значило ли это, что старый стих был стихом с метром, но без ритма, без гибкости, позволяющей каждому поэту найти свое индивидуальное выражение? А если в традиционном стихе был и ритм, то в чем он заключался? Так вопрос о соотношении метра и ритма в русском классическом стихе стал в начале XX в. главным для русского стиховедения вообще и для Андрея Белого в частности [Elsworth 1980].

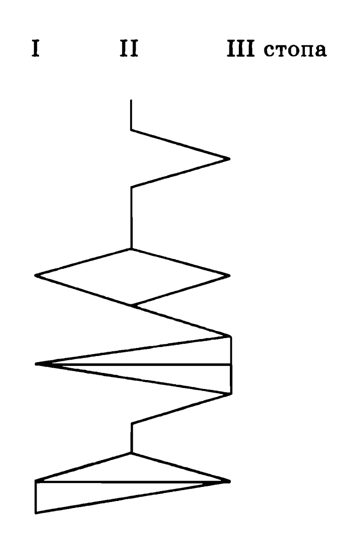
В чем проявляется ритм в классическом стихе? — на этот вопрос Белый нашел ответ сразу. Как он проявляется? — на этот вопрос он в двух своих книгах отвечал по-разному.

Непреложно ясным для Белого было исходное представление: ритм в стихах первичен, метр вторичен; ритм есть творческое начало, «дух музыки», движущий поэтом (ницшеанский термин: см. «Символизм», 244); метр есть отстоявшийся, кристаллизовавшийся ритм, застывший в жесткую мертвую схему ямба или хорея. Но живой ритм пробивается сквозь сухой метр, как в вулкане кипящая лава сквозь застывшую. Известно, что реальное строение стихотворных строк сплошь и рядом не соответствует метрической схеме: метр 4-стопного ямба требует ударений на всех 4 стопах («Пора, пора! рога трубят»), а реальные строки то и дело пропускают их то на I, то на II, то на III, то на I и III, то на II и III стопе («*Благо*словен и тьмы приход», «У нас *не му*дрено блеснуть», «Разбить сосуд *клеве*тника», «*Адми*ралтей*ская* игла», «Изво*лила Ели*савет»). Традиционное стиховедение со времен Тредиаковского и Ломоносова молча признавало такие пропуски ударений («пиррихии», «полуударения», «ускорения») досадным, хоть и неизбежным недостатком стиха. Белый, наоборот, объявил такие отклонения от схемы лучшим достоинством стиха: именно они на фоне однообразного метра складываются в изменчивый ритм. В самом деле, разные поэты употребляют эти вариации — одну «метрическую» и пять «ритмических» — с разной частотой: например, поэты XVIII в. предпочитали пропускать ударения на II стопе, а поэты XIX в. — на I. Белый доказал это точными подсче-

тами. Это уже было открытием огромной важности — началом создания исторической метрики русского стиха. Но Белого это не удовлетворяло: он хотел нащупать в ритме не индивидуальность эпох, а индивидуальность поэтов и даже отдельных произведений, для этого пропорции шести вариаций были слишком грубым средством, нужно было идти дальше. Здесь-то и открывались две различные дороги.

В «Символизме» для Белого в центре внимания — ритм статический, ритм расположения пропусков ударения внутри строки или группы строк. Его определение: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» («Символизм», с. 396). «Симметрия» — понятие пространственное, ощутимое не при последовательном чтении текста, а при единовременном охвате его взглядом. И действительно, Белый переводит временной ритм стиха на язык пространственной статики: он чертит график для I, II и III стоп и в каждой строке отмечает точкой, на какой стопе имеется пропуск ударения; потом соединяет соседние точки линиями и рассматривает получившиеся «ритмические фигуры». Вот отрывок из собственного стихотворения Белого («В поле», 1907), размеченный таким образом:

Пусть веч*ером* теперь она
К мороз*ному* окну подходит
И видит: мерт*вая* луна... —
И вол*ки*, голодая, бродят —
В сереб*ряных*, сквозных полях;
И си*ние* ложатся тени
В *заин*деве*ших то*полях,
И жел*тые* огни селений,
Как очи стро*гие*, глядят,
*Как до*зира*ющие* очи;
И космы блед*ные* летят
В простран*ства не*оглядной ночи.
И став*ни за*крывать велит...
*Как про*буди*вшая*ся совесть,
*Ей по*луночный ветр твердит
Моей глухой судьбины повесть....



В этой разметке Белый выделил бы (сверху вниз) такие ритмические фигуры: «малый угол», «ромб», «косой угол», два «прямоугольных треугольника», еще один «косой угол», «крыша» и еще один «прямоугольный треугольник». Понятно, что такого рода сочетания ритмических вариаций гораздо разнообразнее, чем изолированно взятые ритмические вариации. Белый подсчитывает количество каждой ритмической фигуры у каждого поэта (на 596 строк 4-стопного ямба), и это дает ему

гораздо более дробную характеристику их индивидуального ритма. Позднейшие исследования показали, что Белый сильно преувеличивал значение этих фигур (большинство их складывается случайно); но разметка ритма точками и линиями до сих пор может быть небесполезна хотя бы при преподавании стиховедения.

В «Ритме как диалектике» подход Белого совершенно иной. В центре его внимания — не статический, а динамический ритм, ритм отношений, переходов между строками: не то, что внутри строк, а то, что между ними. Перед нами ритм не пространственный, а временной, картина не симметрии, а нагнетания. Каждая строка рассматривается не сама по себе, а на фоне предыдущих строк, и измеряется степенью контраста с ними по формуле $\frac{n-1}{n}$, где n — промежуток между данной строкой и предыдущей, тождественной ей по ритму. Так, в выписанных 4 четверостишиях показатели контрастности строк будут: 0 (первая строка ни с чем не контрастирует), 0 (точный повтор предыдущей), 1 (полный контраст), 0,5 (повтор через 1 стих); 0, 0, 1, 0,5; 0, 0, 1, 0,5; 0,8, 0,7, 0,5, 0,8; 0, 0,8, 1, 1. Сумма по четверостишиям — 1,5; 1,5; 2,8; 2,8, — т. е. малая контрастность вначале, высокая в конце; перепад такого рода называется «ритмическим жестом» и обычно сопровождается и тематическим перепадом (например, здесь — от картины видимого мира к картине душевного состояния и т. п.). Белый разобрал таким образом по тематическим отрывкам текст «Медного всадника» и получил знаменитую кривую, где все отрывки с пониженным разнообразием ритма совпали с темой «Петр, Петроград и наводнение», а все отрывки с повышенным разнообразием ритма — с темой «Евгений, его страдания, мятеж, смерть» («Ритм как диалектика», с. 170). Из этого (вполне объективного и весьма небезынтересного) наблюдения он сделал далеко идущий риторический вывод о революционности пушкинской поэмы.

Философские основы этих двух концепций ритма в общих чертах ясны, и в научной литературе об этом писалось. Для «Символизма» это — неокантианство (преимущественно в риккертовском варианте): мир сущностей и мир явлений разъединены, мир сущностей адекватно непознаваем и доступен только целостному переживанию (для Белого — религиозно-мистического характера), предметом же научного познания может быть только мир явлений, т. е. форма, а не смысл, — факты статичные и раздробленные, объединяемые в систему только сознанием исследователя; полная и систематичная опись таких явлений формы и есть задача современной «описательной эстетики», пользующейся всеми средствами точных наук. Для «Ритма как диалектики» это — антропософия: мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и, следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым

глубоким духовным смыслам; исследователь не противопоставлен объекту исследования, а сливается с ним в единстве вселенной, через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм. Неокантианский подход «Символизма» — это подход исследовательский, извне, исключающий всякое вмешательство исследователя в объект; а подход «Ритма как диалектики» — подход творческий, изнутри, для которого объект не результат, а процесс, все время меняющийся, — слово «диалектика» в этом смысле употреблено Белым совершенно точно.

Необходимо сразу оговорить, что понятие «формы» для Андрея Белого не исчерпывается ритмом, а охватывает все уровни строения поэтического произведения, включая и образы и мотивы (обычно называемые «содержанием»): «форма» не пассивно вмещает содержание, а активно формирует его, и интонация ритма может лучше выразить глубинный смысл стихотворения, чем это делают слова с их словарным значением («Ритм как диалектика», с. 263). В статье «Лирика и эксперимент» он дает прекрасный образец всестороннего описания двух строф из некрасовской «Смерти крестьянина», где показано, как взаимодейственно располагаются по строкам и образы, и грамматические формы, и словоразделы, и аллитерации («Символизм», с. 247—252)[3]. Критики, обвиняющие Белого в формализме, обычно закрывают глаза на эти блестящие страницы [Гончаров 1980].

Но кроме теоретического, философского опыта Белого в основе двух его концепций ритма лежал и практический, стихотворческий опыт, представляющий едва ли не больший интерес.

Для первой, статической концепции ритма в «Символизме», демонстрируемой на материале 4-стопного ямба, этот опыт угадывается без труда: это — 4-стопные ямбы самого Белого, стихи 1904—1908 гг. для «Пепла» и «Урны». В эти годы у Белого и общая интенсивность лирического творчества выше, чем когда бы то ни было (почти половина всех его стихотворений вообще), и доля 4-стопного ямба выше всего (около трети написанных в эти годы стихотворных строк). Начало этой

[3] Наблюдения Белого над симметрией грамматических форм в этом отрывке послужили образцом для Р. Якобсона в его исследованиях 1950—1970 гг. о «грамматике поэзии и поэзии грамматики». Точно так же наблюдения Белого над повторяющимися аллитерациями у Блока и других поэтов («т-р-с» как знак «трагедии трезвости») привели его к самостоятельному открытию анаграмматического построения текста — тому открытию, которое лет 30 назад было извлечено из архива Соссюра, после чего увлечение анаграммами стало на некоторое время общей филологической модой. Белого по этому поводу никто не вспомнил, — хотя даже нельзя сказать, что прозрения его прошли беспоследственно. Футурист-шекспировед И. Аксенов напечатал в сб. «Госплан литературы» (М., 1925) статью «О фонетическом магистрале», где идеи Соссюра были предвосхищены еще четче и логичнее; но и она осталась прочно забыта.

творческой волны было не совсем обычно. Русский 4-стопный ямб конца XIX в. был, по ощущению Белого, «ритмически бедным» размером, не дозволял себе пропусков ударений на II стопе и поэтому из шести ритмических вариаций пользовался только четырьмя. Неудивительно, что молодой Белый им пренебрегал: из 120 стихотворений «Золота в лазури» 4-стопным ямбом написаны только шесть, и три из них связаны темой или посвящением с именем Валерия Брюсова («Маг», «Преданье», «Не тот»). Это не случайно. Именно Брюсов стал первым «оживителем» русского ямба на рубеже веков. В это время он внимательно изучал русскую поэзию XVIII в. (для задуманной им «Истории русской лирики»), невольно поддался характерному для нее и забытому впоследствии ритму пропусков ударения на II стопе и стал допускать их для оттенения в собственные ямбы: «Где я последнее желанье Осуществлю и утолю? Найду ль немыслимое знанье, Кото*рое*, таясь, люблю?..» Белый чутко уловил эту тенденцию, подхватил и в своем обычном максимализме довел до предела: уже в 1904 г., еще далекий от стиховедческих исследований, он пишет (на характерно брюсовскую «городскую» тему) стихотворение «Меланхолия», почти сплошь построенное на безударности II стопы:

…Над го*родом* встают с земли, —
Над у*лица*ми клубы гари.
Вдали *над го*ловой — вдали
Обрыв*ки без*ответных арий… —

а в 1908 г. — уже сознательно экспериментальное («Символизм», с. 272, 294) стихотворение. «На кладбище» с еще более необычной безударностью и II и III стоп:

…Сере*бряные то*поля
Коле*блются из-за* ограды,
Разме*тывая на* поля
Бушу*ющие ли*стопады…

Если сравнить этот ритм с более традиционным ритмом, опирающимся на ударность II стопы («…О, если б… По́мню наши встречи Я ясным, кра́сным вечерком, И нескonча́емые речи О несказа́нно дорогом…» — «Э. К. Метнеру»), и с еще одним экспериментальным ритмом, нарочито подчеркивающим ударность всех стоп («Далек твой путь: далек, суров. Восходит серп, как острый нож. Ты видишь — я. Ты слышишь — зов. Приду: скажу. И ты поймешь…» — «Я»), — трудно избежать впечатления, что перед нами три разных размера, хотя и вписанные в один и тот же метр 4-стопного ямба. Белый ощущал эту разницу так отчетливо, что даже семантизировал ее: отмечено, что в стихах «Пепла» и «Урны» тема «кошмарного гротеска» проходит у

него в изломанном ритме: «Над *улицами* клубы гари...», а тема «философической грусти» — в уравновешенном ритме: «И нескончаемые речи...» [Тарановский 1955, 1966: Christa 1980]. Понятно, что такой рефлектирующий автор, как Андрей Белый, убедившись в практической возможности таких эффектов, не мог не задуматься теоретически над их причиной. Так и явился «Символизм» с его антитезой всеуравнивающего «метра» и индивидуального «ритма».

Для второй, динамической концепции ритма в «Ритме как диалектике» последовательность мысли была, по-видимому, такова же: первый толчок от опыта новаторских стихотворных форм, последняя проверка на опыте классического пушкинского стиха. Этот первый толчок здесь, по-видимому, дали собственные эксперименты молодого Белого с тем стихом, который для его несиллабо-тонического творчества особенно характерен и который им самим потом был назван «мелодизмом». Это стих, которым написаны, например, в «Золоте в лазури» стихотворение «Душа мира», в «Пепле» — «Осинка», «Горе», стихи, составившие потом поэму «Мертвец», в «После разлуки» — «Маленький балаган на маленькой планете Земля» и многое другое, а главным образом — одно из самых больших и программных произведений Белого, поэма «Христос воскрес». Для анализа этот стих крайне сложен, и стиховеды обычно обходили его вниманием [Гаспаров 1982]. Вот пример его из поэмы «Христос воскрес»;

После Он простер (*A*)
Мертвеющие, посинелые от муки (*B*)
Руки (*B*)
И взор – (*A*)

В пустые (*C*)
Тверди... (*D*)

Руки (*B*)
Повисли (*E*)
Как жерди, (*D*)
В густые (*C*)
Мраки... (*F*)

Измученное, перекрученное (*GG*)
Тело (*H*)
Висело (*H*)
Без мысли. (*E*)

Кровавились (*I*)
Знаки, (*F*)
Как красные раны, (*J*)
На изодранных ладонях (*K*)
Полутрупа. (*L*)

Глаз остекленелою впадиною (*M*)
Уставился пусто (*I N*)
И тупо (*L*)
В туманы (*J*)
И мраки, (*F*)
Нависшие густо. (*N*)

А воины в бронях, (*K*)
Поблескивая шлемами,
Проходили под перекладиною. (*M*)

Насколько присутствуют и насколько ощутимы в этих стихах два обычных признака стиха русской поэзии, ритм и рифма? Самые частотные междуударные интервалы в русской речи — 2-сложный и 1-сложный; в обычной прозе они вместе составляют около 60%, в «Христос воскрес» — тоже 60%, т. е. этот текст ничуть не ритмичнее обычной прозы. Таким образом, стихотворность этого текста определяет не ритм. А рифма? Она, конечно, здесь присутствует, и даже очень густо, три четверти всех слов зарифмовано (это фантастически много), — но она непредсказуема: переплетение рифмических цепей (они отмечены буквами *ABBACD*...) здесь настолько прихотливо, что следить за ним не под силу человеческому сознанию. Ощущение общей прорифмованности налицо, но никакие закономерности, позволяющие предчувствовать появление такой-то рифмы и эстетически переживать подтверждение или неподтверждение такого предчувствия, здесь неуловимы, — а именно они ведь и отличают стих от прозы. Иными словами, рифма здесь имеет только орнаментальную, фоническую функцию и не имеет структурной, стихоорганизующей, расчленяющей. Поэтому мы позволили себе назвать такой текст «рифмованной прозой»: в нем нет заданного членения на соотносимые и соизмеримые отрезки, которое является первым отличием стиха от прозы. Можно возразить: а графическое членение? Оно налицо и явно играет большую роль. Но оно очень дробное, почти каждое слово вынесено в отдельную строчку. А это значит, что специфически стихового, не совпадающего с языковым членения на соизмеримые отрезки здесь нет: как мы не стали бы считать стихами прозу Дорошевича или Шкловского, где каждая фраза печатается с новой строки, так мы не можем считать стихами и эти тексты Белого, где каждое слово печатается с новой строки. Разумеется, между стихом и ритмической или рифмованной прозой можно выявить множество переходных форм, и тексты Белого тут дадут самый благодарный материал, но покамест работа по такому выявлению даже не начата[4].

[4] Рифмованная проза Белого порой удивительно напоминает прозу Рильке в «Любви и смерти корнета Рильке». Ср., например: «*Rast! Gast* sein einmal. Nicht immer selbst seine Wunsche bewirten mit karglichen Kost. Nicht immer feindlich nach allem *fassen*; einmal sich alles geschehen *lassen* and wissen: was geschieht, ist *Gut*. Auch der

В «Золоте в лазури», в «Пепле», даже в поэме «Христос воскрес» Белый пользуется этой поэтической формой без каких бы то ни было теоретических осмыслений. Теоретическое осмысление наступает потом: в предисловии к «После разлуки» (1922), озаглавленном «Будем искать мелодии», и в предисловии к «Зовам времен» (1931). Слово «мелодия» пришло сюда из «Символизма» (с. 320), где оно обозначало непрерывную вереницу строк с «отступлениями от метра». Мелодия для Белого — синоним индивидуальной, неповторимой интонации текста. «*Мелодия* целого <...> есть господство интонационной мимики». «*Мелодизм* — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычуры образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг *песенной души лирики* — мелодии». «То, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строении строк, строф, стоп, ни ставший быстро столь же казенным беспорядок их». «Метр есть порядок стопо-, строко- и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы <...>; ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; <...> поэтому метр — механизм, а ритм — организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации ... в чем же <...>? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*» [Белый 1966, 546—547]. И далее — примеры, как один и тот же словесный текст звучит совершенно поразному от различной интонационной разбивки (характерно, что первый же из этих примеров — проза: гоголевское «Чуден Днепр...»).

Стремление задать читателю ощущение единственной, неповторимой интонации, чтобы он прочитал фразу Гоголя или строфу Белого не любым из нескольких возможных вариантов, а тем единственным, каким внутренне слышал ее автор, становится у позднего Белого всепреобладающим. В поисках средств для этого он доходит до фантастической изощренности — все читавшие помнят, как выглядят его страницы, где слова бегут столбиками, лесенками, зигзагами, сдвигаются то вправо, то влево [Eagle 1980; Janecek 1984], — горизонтальное положение строки «я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов,

---

Mut muss einmal sich *strecken* und sich am Saume seidener *Decken* in sich selber über*schlagen*. Nicht immer *Soldat sein*. Einmal die Locken offen *tragen* und den weiten offenen *Kragen*, und in seidenen Sesseln *sitzen*, und bis in die Finger*spitzen* so: nach dem *Bad sein*...» Русский перевод Я. Л. Гордона (напечатанный с предисловием Белого в альманахе «Свиток», 3. М., 1924. с. 77): «Отдых! Хоть раз гостем *быть*. Не всегда самому себе *служить*. Не всегда хватать все *с бою*: хоть раз *собою* распоряжаться *дать* — и *знать*: что сделают — *благо*. Даже *отвага* должна *отдыхать* и под шелком *покрывала устало растянуться*. Не всегда быть солдатом. Хоть раз пусть открыто локоны *вьются*...» и т. д. (в переводе рифмы идут гуще: сказывается опыт самого Белого). Но «Любовь и смерть...» Рильке была опубликована только в 1906 г. и не могла служить образцом для «Золота в лазури»; источником форм «мелодического стиха» были, скорее, вольные трехсложные размеры самого Белого. О промежуточных формах между стихом и прозой см. [Кормилов 1995].

расположенных интонационными изломами, соответствующими мной слышимым акцентам к паузам» (с. 563). И эти приемы в каждом случае делают свое выразительное дело. Возьмем простейший случай того, как Белый обыгрывает разный «расстав слов» одного и того же текста. В балладе «Шут» из сборника «Королевна и рыцари» первая и последняя главы начинаются одинаково, образуя как бы рамку. Но в первой главе это начало напечатано так:

Есть край, где старый
Замок
В пучину бьющих
Вод
Зубцами серых
Башен
Глядит — который
Год!

Его сжигает
Солнце;
Его дожди
Секут...
Есть в королевна замке
И есть горбатый
Шут!

Докучно
Вырастая
На выступе
Седом, —
Прищелкивает
Звонко
Трескучим
Бубенцом...

А в последней главе так:

Есть край,
Где старый
Замок
В пучину
Бьющих
Вод
Зубцами
Серых
Башен
Глядит —
Который
Год!

Его сжигает
Солнце,
Его дожди
Секут...
Есть
Королевна
В замке
И есть
Горбатый
Шут.

С вершины мшистой
Башни
Гремит в закат
Труба, —
И над мостом
Чугунным
Мелькает тень
Горба...

В первой главе первые две строфы напечатаны так, чтобы в каждом стихе два первых слова стояли вместе, а последнее отдельно, т. е. чтобы строкораздел разрывал как раз самую сильную синтаксическую связь (чаще всего — между определением и определяемым). Это придает звучанию этих строф напряженность и причудливость. Третья строфа напечатана так, чтобы каждое слово занимало отдельную строчку, — от этого она звучит ровнее и спокойнее. В последней главе — наоборот: первые две строфы напечатаны так, что каждое слово занимает отдельную строчку (с двумя лишь перебоями), а третья строфа — так, что два первых слова стоят вместе, а третье отрывается. Поэтому и интонация в них меняется не от напряженности к ровности, а от ровности к напряженности. Любопытно, что размер, которым написано это стихотворение, — один из самых простых в русском стихосложении, трехстопный ямб; в первой публикации («Литературный альманах». СПб.: «Аполлон», 1914, с. 23-27) стихотворение было напечатано обычными строчками и воспринималось, как легкое и несложное. Но, вводя его в свои книги, Белый, несомненно, хотел, чтобы на фоне простейшего размера легче воспринимались его сложнейшие интонационно-графические узоры (подробнее — ниже, в приложении «„Шут“ А. Белого...»).

И все-таки все эти типографические ухищрения остаются у Белого трагически безрезультатны. Во-первых, все равно нет уверенности, что все читатели поймут графический рисунок стиха одинаковым образом, — для одного сдвиг вправо покажется сигналом повышения голоса, для другого — сигналом понижения голоса, для третьего — ни повышения, ни понижения, а только, например, отрывистости или убыстрения темпа. Во-вторых, при такой настойчивой интонационной выделенности каждого слова теряется смысл выделения вообще: интонационный курсив может выделять главные слова на нейтральном фоне, и это создает очень важный выразительный рельеф, но если интонационным курсивом набраны все слова до единого, то весь рельеф опять сглаживается, и текст сплошь курсивом оказывается ничуть не выразительнее, чем текст сплошь без курсива. В-третьих, сам автор оказывается в сомнении, какую, собственно, неповторимую интонацию он вкладывает в свой словесный текст: это видно по рукописям Белого, в которых то и дело одни и те же (самые простые) стихотворения и отрывки записаны то с одним, то с другим, то с третьим «расставом слов», и каждый звучит выразительно и оправданно, а какой лучше и точнее, неясно и самому автору. Если бы Белый был эпатирующим скептиком, он мог бы сделать целую книжку из одного и того же словесного текста, представленного двадцатью различными графико-интонационными «расставами слов», и они звучали бы двадцатью различными стихотворениями: это было бы идеальной демонстрацией того, что такое «мелодизм» по Андрею Белому. Но Белый не был скептиком, он был верующим антропософом и действительно старался в каждом стихотворении однознач-

но передать неповторимое трепетание в нем мирового духа, — забывая о том, что однозначное и индивидуальное — вещи разные и что все немгновенное есть обобщение, поддающееся многим реализациям.

Два признака были для Белого главными в понятии «мелодия» — неповторимая целостность и связь со смыслом («интонационный жест смысла»). Целостность для Белого — понятие мировоззренческое, аналог целостности мирового духа; не случайно одновременно со сборником «После разлуки», где он провозглашал мелодическую целостность отдельного стихотворения, он издает свой однотомник 1923 г., где перестраивает и перекраивает свои старые стихи, чтобы лучше выразить смысловую целостность всего своего лирического творчества. Целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова, а для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — а именно интонация, не логическая, конечно, а эмоциональная. «Целостность» и «интонация» — этими понятиями Белый неожиданно вписывается в стиховедческие дискуссии нынешнего дня. Кто за ними следит, тот знает: спорят два подхода, аналитический и целостнический; первый предлагает описывать произведение по структурным уровням (фонический, метрический, стилистический, образный) и по их соотнесенности, второй требует описывать его в целостности (в какой последовательности, неясно) и чтобы в этой целостности господствующим было, конечно, содержание, смысл. Первые продолжают исследовательский подход извне (исследователю дана форма произведения, от нее он восходит к смыслу), начатый Андреем Белым в «Символизме», вторые продолжают творческий подход изнутри (творцу приходит в голову неповторимый смысл произведения, от него он нисходит к форме), начатый тем же Андреем Белым в позднем творчестве. Вероятно, сторонники последней концепции ужаснулись бы при мысли, что неудобопонятные стихи позднего Белого являются самым сознательным и последовательным осуществлением их представлений, но это так; и тупик, в который зашел Белый в своем «мелодизме», — самое серьезное предостережение упрощенно-целостническому пониманию стиха.

Если, таким образом, идеалом позднего Белого была неповторимость и непредсказуемость интонации, порождаемой только смыслом, а не внешними метрическими и прочими заданиями, то наиболее полным воплощением такого идеала оказывался вообще не стих, а проза, ничем не стесняемая извне. Мы знаем, что Белый действительно пришел к такому логическому выводу и в статьях в «Горне» 1919—1920 гг. стал анализировать прозу Пушкина и Гоголя так, как если бы это были стихи, за что и получил возражения от таких несхожих критиков, как Б. Томашевский и Вяч. Иванов [Белый 1919; Томашевский 1919, 1920; Иванов 1922]. Но мы знаем также, что когда сам Белый перешел от

стиха к прозе и достиг в ней действительно фантастической выразительности слов и интонаций, то, чтобы гибкость этих интонаций была ощутима, ему пришлось для оттенения подстелить под них жесткий трехсложный метр: ритм без метра (точнее, без установки на метр) оказывался неощутим. Примеры этой «метрической прозы» у всех в памяти:

> Други́е дома́ не допе́рли; лишь кры́ши кривы́е крыжо́вниковы́х красно-ржа́вых цвето́в, в глубине́ тупико́в поваля́ся, трухле́ют под не́бом; а до́м Непере́прева пре́т за забо́рик; из си́зосери́зовой вы́прины «са́м» с пятипа́лой руко́ю и с блю́дечком ча́йным из о́кон свои́х рассужда́ет...
>
> (*«Маски», гл. 1*)

Так последовательное доведение всякого принципа до конца оборачивалось собственной противоположностью, и Белый, хорошо понимавший, что такое диалектика, это сознавал: «Проза и метр, два позднейших расщепа некоторой давней речитативной напевности (периода тезы), которые в третьем периоде (в синтезе) должны по-новому сочетаться, чтобы явить новую форму, в отношении к которой мы, современники, бьющиеся в расщепе между поэзией и художественной прозой (периода антитезы), еще жалкие предтечи; отсюда кажущийся разлом «прозы» в сторону напева и кажущийся разлом узаконенного напева, ставшего метром, в кажущейся прозаической речитативности» (с. 563). Так «мелодический» стих у Белого оборачивался прозой, а проза метризировалась..

«Мелодические» искания позднего Белого смыкаются, таким образом, с его ранними опытами в «Золоте в лазури» — смыкаются так тесно, что Белый чувствовал себя вправе «выветвлять» из старых ритмов новые стихи. Отсюда все его поздние переработки ранних стихотворений, которые он делал, «вынырнув, так сказать, в кипящие первообразы и ритмы, которые смутно когда-то услышал юноша» (с. 562). Стихи «ямбического периода» 1904—1909 гг. перерабатывались гораздо меньше, как можно видеть по переизданию «Пепла» в 1929 г. Эти две манеры для позднего Белого сосуществовали рядом, каждая со своим содержанием. В проекте посмертного собрания стихов в первый том («Зовы времен») входили преимущественно стихи о природе, мире и Боге, тяготеющие к мелодической аморфности, с поэмой «Христос воскрес» в финале, а во второй том («Звезда над урной») — стихи о России, трагической любви и просветлении, тяготеющие к ямбической четкости, с поэмой «Первое свидание» в финале. Стиховедческим комментарием ко второму тому мог бы быть «Символизм», а к первому тому — «Ритм как диалектика».

Но чтобы утвердить любое открытие в природе стиха, русскому стиховеду нужно найти его у Пушкина. В этом направлении двинулся

и поздний Белый. Если самое драгоценное в мелодической органике стиха есть ее непредсказуемость, то где ее следует искать в классическом стихе? Не в метре, т. е. не в полноударных строках, потому что метр воплощает все самое повторное и предсказуемое в стихе; не в ритме отдельной строки, потому что все отклонения от метра в отдельной строке (пропуски ударений) и даже в паре смежных строк (ритмические фигуры) немногочисленны и заранее вычислимы; а в ритме последовательности строк, где контраст между каждой новой строкой и памятью о все меняющейся сумме уже прочитанных строк есть величина изменчивая даже внутри одного стихотворения, не говоря уже о разных. На этом и сосредоточился Белый после «Символизма». Его всегда соблазняло выражение ритмического облика целого стихотворения одним числом. При старом, статическом подходе этим числом была средняя доля «ритмических строк» (т. е. строк с пропусками ударений) от общего числа строк в стихотворении («Символизм», с. 394); при новом, динамическом подходе этим числом стал средний показатель контрастности всех строк в целом стихотворении или в отдельных его четверостишиях. У этих показателей, в цифрах ли, в графиках ли, был вполне реальный стиховедческий смысл: они говорили, где в произведении стих звучит монотоннее, а где разнообразнее. Но Белому было мало таких констатаций, и он спешил от них к интерпретациям — к наведению прямых связей между ритмом и смыслом (ср. еще в «Символизме», с. 280, 322). Его вело убеждение в непосредственном единстве формы и содержания в интонационном «жесте»; отсюда его полемика с формалистами, относившимися к такому единству скептически. Полемика была резкой, Белый обвинял Жирмунского в плагиате, Жирмунский Белого — в мистицизме [Beyer 1980]; трудно не припомнить опять, как похоже спорили друг с другом в XVIII в. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков.

Подводя итоги, можно сказать: хотя Белый сделал все, чтобы скомпрометировать результаты своих стиховедческих исканий 1910—1920-х годов, все же они заслуживают большего внимания и уважения, чем обычно выпадает на их долю. Свою программу-минимум Белый выполнил: ввел в употребление объективный показатель однообразия и разнообразия ритма, лучше которого до сих пор ничего не предложено. Это не так уж мало. Именно в наше время, когда вошли в употребление трудные для восприятия и анализа полиметрические композиции с частой сменой сложных размеров, стали особенно актуальны проблемы восприятия стиха: начав читать или слушать текст, на которой строке мы решаем, что перед нами 4-стопный ямб, или вольный ямб, или дольник, в котором отдельные строки совпадают по звучанию с 4-стопным ямбом? и как ощущается нами стих до этого момента, до фиксации наших дальнейших ритмических ожиданий? Это вопрос не о статике, а о динамике восприятия стиха, не о ретроспективном, при перечтении, исследова-

тельском определении его строя, а о непосредственном, при первочтении, читательском ощущении его звучания. Вероятно, отсюда можно пойти и дальше, к исследованию того, как создается ритм стиха, строка за строкой, на ходу и набирая инерцию и расшатывая ее. Из «Символизма» Белого выросло все сегодняшнее русское стиховедение, хотя при этом отпали все дорогие ему «ритмические фигуры»; очень может быть, что из «Ритма как диалектики» вырастет стиховедение завтрашнего дня, хотя при этом отпадут все дорогие Белому «ритмические жесты». А из чего выросла сама работа «Ритм как диалектика», об этом мы и попытались рассказать в нашей статье.

P. S. *Белый-стиховед хорошо изучен — его читали и перечитывали все стиховеды XX века, для которых «Символизм» был настольной книгой. (Мало изучено только самое главное — идеологические истоки «Символизма», связи между второй и первой половиной этого толстого тома.) Белый-стихотворец, как ни странно, исследован гораздо меньше: внимание ученых преимущественно сосредоточивается на его прозе. Особенного внимания заслуживают те его аморфные интонационные размеры, которые тянутся от «Золота в лазури» к «Зовам времен». Даже простое сопоставление ранних редакций и поздних переработок этих стихотворений представляет исключительный интерес — не только для анализа стиха, но и для анализа стиля и образного строя. От этих стихов прослеживается преемственность вплодь до таких авангардистских экспериментов, авторы которых вряд ли помнят о Белом.*

Приложение:

«ШУТ» А. БЕЛОГО И ПОЭТИКА ГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

В известной книге Дж. Янечека («Вид русской литературы: визуальные эксперименты авангарда» [Janecek 1984, 48—49]) есть интересный разворот: слева воспроизведены страницы «Пепла» со стихотворением «На вольном просторе», справа страницы «Урны» со стихотворением «Врагам». Обе напечатаны Белым со сложным расположением строк, то с отступом, то без отступа, столбцами, то с левой стороны страницы, то с правой. Для Янечека это предварительные упражнения перед тем разгулом типографских разбросов текста по странице, который начнется у Белого в «Королевне и рыцарях». Это так, но можно сказать и больше. Мотивировка сдвигов в этих двух примерах разная. В «Пепле» она содержательная, в «Урне» — формальная.

В «На вольном просторе» три уровня сдвигов: крайний левый — основной, нейтральный; средний — бодрый, жизнеутверждающий; правый — скорбный:

Здравствуй. —
                    Желанная
                    Воля —
                    Свободная,
                    Воля
                    Победная,
                    Даль осиянная, —
                                        Холодная
                                        Бледная.
Ветер проносится, желтые травы колебля, —
Цветики поздние, белые ...
Пал на холодную землю (и т. д.).

Точно так же по смыслу в «Пепле» сдвинуты, например, реплики в «Осинке», рефрены в «Памяти», реплики и рефрены в «Горе», вставная картинка в «Вечере».

В стихотворении «Врагам» — два уровня сдвигов: левый — для начал и концов полустрофий, правый — для середин:

В души моей простор —
                    Упал простор земли.
                    Вас рок моих темнот,
                    На вас подъят с земли, —
Проколет
Криком...

Тумана вот клоки —
Ползут; клоки тоски
Несут темнот рои.
И даль кулик с реки —
Проколет
Криком (и т. д.).

Естественно возникает вопрос: когда Белый в 1919 г. начинает готовить «Королевну и рыцарей» с ее графическими исхищрениями, то какой из двух своих первоначальных подходов он развивает — содержательный, идущий от «Пепла», или формальный, идущий от «Урны»? И присматриваясь, мы видим: в «Королевне и рыцарях» господствует подход формальный, а содержательный включается лишь в одном стихотворении, главном: в балладе «Шут».

Что, собственно, означали эти нестандартные графические приемы? Белый объясняет это в позднейших предисловиях к «После разлуки» и «Зовам времен»: мелодию, интонацию. Расположением строк и слов он старался подсказать читателю, как эти стихи звучат в его, Андрея Белого, сознании, а может быть, и исполнении. «Песня», «интонация», «мелодия», — эти слова здесь приходится употреблять в буквальном музыкальном смысле: декламационное «выпевание» у Белого было настолько индивидуальным, что привлекало профессиональное внимание. С. П. Бобров свидетельствовал, что у Н. Метнера был экспериментальный романс на стихи Белого, точно воспроизводивший собственные интонации Белого: видимо, это была «Эпитафия» («Золотому блеску верил...»).

В таком случае, что означает разница между сбивчивым тематическим расположением отступов в «Пепле» и единообразным в «Урне»? Только то, что в «Пепле» интонация должна была прихотливо и непредсказуемо следовать за эмоциями слов, как в прозе, а в «Урне» интонация, наоборот, подчиняла себе слова, как в песне с повторяющимся мотивом. Поэзия во многих отношениях представляет собой равнодействующую между прозой и песней; здесь, в 1905—1908 гг., эти два начала у Белого, видимо, полностью раздвоились.

В истории взаимодействия стиха и музыки есть повторяющаяся черта. Пока музыка не развита, она старается следовать за словами, копировать их самый сложный языковой ритм. Когда она становится зрелой, она, наоборот, противопоставляет себя ритму слов и предпочитает тексты с самым простым словесным ритмом, чтобы на его фоне ткать собственный сложный рисунок. В этом разница между ранними и поздними средневековыми секвенциями. Думается, что по этой аналогии можно представлять и нарастающее внимание Белого к собственной интонации.

В «Пепле» текст вел интонацию. В «Урне» интонация, обозначенная графикой, подчиняет себе текст, но еще не старается контрастно его упрощать: процитированное стихотворение «Врагам» написано доста-

точно сложной строфой. В «Королевне и рыцарях» уже начинается контрастное упрощение словесного фона интонации. Упрощение образное: примитивный сказочный сюжет. Упрощение стилистическое: нанизывание простейших повторов («И опять, и опять, и опять — Пламенея, гудят небеса... И опять, и опять, и опять — Меченосцев седых голоса»). Упрощение ритмическое: простейшие размеры — короткий 3-ст. ямб, полноударные 3-ст. амфибрахий, 3-ст. анапест, 3-иктный дольник. Художественный эффект нестандартного графического оформления стандартных размеров — в резком контрасте между привычной плавной интонацией строк знакомого ритма и новой, навязываемой ему извне. Чем сложнее графическое оформление, тем более сложную интонацию предлагает поэт угадать читателю.

В первых публикациях в журналах и альманахах 1911 г., стихотворения «Королевны и рыцарей» имели обычный графический вид ровных четверостиший. Изощренная графика появилась только в сборнике 1919 г.; откуда — мы еще увидим. Степеней изощренности в ней можно насчитать пять.

Первая — обычные горизонтальные строки, как в концовке «Шута». Обозначим их *Г*:

О, королевна, близко
Спасение твое:
В чугунные ворота
Ударилось копье!

Вторая — горизонтальные строки с отбитым концом, как в начале «Шута». Обозначим их *Г*–:

Есть край, где старый
Замок
В пучину бьющих
Вод
Зубцами серых
Башен
Глядит — который
Год!

(Заметим: Белый рвет строку перед концом, то есть там, где внутристрочные синтаксические связи в стихе — «теснота стихового ряда» — всегда крепче. От этого напряженность переносов сильнее, чем если бы отрывалось начало строки — как, например, у Маяковского. Гораздо легче и естественнее звучало бы:

Зубцами
Старых башен
Глядит —
Который год!)

Третья — вертикальные столбцы по слову в строке, как в репризе перед концом «Шута». Обозначим их *В*:

Есть край,
Где старый
Замок
В пучину
Бьющих
Вод
Зубцами
Серых
Башен
Глядит —
Который
Год!

Четвертая — вертикальные столбцы, сдвинутые вправо, как в предпоследней главке «Шута» (в контрастном чередовании с ровными горизонтальными строчками). Обозначим эти левые и правые столбцы *Вл*, *Вп*:

Поток
Рыдает
Пеной,
        Клокочет
        Бездной
        Дней…
В решетчатые окна
Влетает сноп огней.

Расплачется в воротах
Заржавленный засов:
                        Пернатый
                        Ясный
                        Рыцарь
Летит
Из тьмы
Веков.

Наконец, пятая — косые ступеньки, как в центральной главе «Шута» (тоже в контрасте с ровными горизонталями). Обозначим их *К* (а в случае необходимости — *Кп* и *Кл*, скошенные справа и скошенные слева):

За порослью лиловой грозился
                        Старый
                        Шут:
Над ней, как адский
                        Пламень,

Мелькнул
Его
Лоскут...

На солнечные травы
Упала тень горбом: —
— И
Теневые
Руки —
Качались
Над
Цветком!..

(Заметим здесь еще один вспомогательный прием, довольно редкий: в первой строке примера слово «грозился» принадлежит второму стиху, но напечатано в подбор к первому — происходит как бы интонационный захлест первым стихом второго. Обозначим этот прием знаком (+).

Сразу скажем: полный набор этих приемов налицо только в «Шуте». Остальные пять нестандартно напечатанных стихотворений построены проще. При этом по большей части простота эта представляет собой повторение одной и той же графической и интонационной схемы — как в «Урне», а не как в «Пепле».

Самое простое оформление — в стихотворении «Родина» («Наскучили / Старые годы... / Измучили; / Сердце, / Скажи им: „Исчезните, старые / Годы!..“»). Оно не имеет конечных рифм, но богато внутренними; нестандартной разбивкой по внутренним рифмам оно напоминает такие ранние стихи Белого, как «Душа мира». Из 18 трехсловных стихов 6 напечатаны в одну строку, 10 в две, 2 в три; только один раз (в процитированном зачине) использован захлест начала следующей строки, и один раз слова ступенькой вынесены вправо (восклицание «О нектар!» — как бы интонационный курсив).

В стихотворении «И опять, и опять, и опять...» — только горизонталь и вертикаль, единообразные строфы, как в «Урне», с последовательностью строк *ГГВГ*: «И опять, и опять, и опять — / Пламенея, гудят небеса... / И опять, / И опять, / И опять — / Меченосцев седых голоса». Все третьи, разбитые строки построены одинаково: трижды повторяется одно и то же слово. Все четвертые, заключительные строки являются носителями сюжетного действия: по ним одним можно прочитать сюжет стихотворения. Здесь интонационная разбивка, синтаксис и смысл совпадают.

Стихотворение «Голос прошлого» лишь ненамного сложнее. В нем две части, первая — 5 строф *Г+, Г, В, В*, вторая — 4 строфы *В, В, Г+, Г*, т. е. зеркально противоположного строения:

В веках я спал... Но я ждал, о Невеста, —
Север — моя!

Я встал
Из подземных
Зал:

Спасти —
Тебя,
Тебя!..

....

... Тебя
С востока
Мы —
Идем
Встречать
В туман:

Верю, — блеснешь из тьмы, рыцарь
Далеких стран...

Зеркальности строфики соответствует зеркальность точки зрения: первая часть — это рыцари устремляются с Востока на Север спасать Невесту; вторая — это Невеста с подругами выходит ждать и встречать рыцарей.

Следующее по степени усложнения стихотворение — «Перед старой картиной». По содержанию в ней можно различить четыре части: оживающая картина (3 строфы); поэт-рыцарь скачет к сказочному замку, но отвергнут (9 строф); однако на помощь спешит сонм товарищей-искателей, и перед ними замок открывает ворота (2 строфы); «Я очнулся», и опять всё — только картина (2 строфы). Первые две части выдержаны в единообразной строфике *В, Г, В, Г*; только последняя строфа перед сюжетным переломом имеет вид *В, Г, В, В* — это как бы концовка эпизода. Третья часть подхватывает это отклонение и решительно разнообразит строфику — *В, В, ВГ+, В* и *Г, В, В, Г*: «А / Из / Темных / Бездомных / Далей // На / Косматых, / Черных / Конях — // Рыцари / К замку скакали — в густых, / Густых / Тенях!..» Резкость перелома видна из того, что в отдельные строчки начинают выделяться предлоги и союзы, и из того, что здесь появляется строчка с захлестом начала следующей и с отбитым собственным началом («Рыцари / К замку скакали — в густых...»). Наконец, четвертая часть еще более осложняет игру графики: отодвигает некоторые столбцы и полустолбцы вправо: *Влп, Г, Влп, Г* и *Вп, Вл, Вп, Влп*. Текст этих двух последних строф повторяет с небольшими изменениями текст начальных строф стихотворения: разница — только в графическом оформлении, оно-то и создает эффект концовочной перемены интонации. Такой же прием — слова те же, а графика другая — мы видели в кольцевой композиции «Шута».

Следующее стихотворение — «Близкой», в двух частях, из 6 и 4 строф. Они группируются попарно, причем в начальных парах строение строф одинаковое, а затем от пары к паре все больше разнообразится. Вот схема всех 10 строф:

Часть 1:	1—2:	*Г, Г, Г, Вп*
		Г, Г, Г, Вп
	3—4:	*Г, Г, Вл, Г*
		Г, Г, Вл, Г
	5—6:	*Г, Вл, Г, Г*
		Г, Вп, Г, Г
Часть 2:	7—8:	*Вл, Г, Вп, Г*
		Вл, Г, Г, Вп
	9—10:	*Г, Вп, Г, Вл*
		Г, Г, Вл, К

Тематическая композиция стихотворения тоже строится по пяти двустрофиям, от скорби к радости: королевна ждет — рыцаря нет — но королевна предчувствует его и подает ему знак — рыцарь приближается — и они находят друг друга. Заметим появление косой строки как знака концовки.

Самое же длинное и сложно построенное стихотворение в сборнике — баллада «Шут». В ней пять частей: есть зачарованная королевна в замке, и есть горбатый шут; королевна сорвала цветок и очнулась от чар; а злой шут опять навеял чары на несчастную; но к королевне уже скачет рыцарь; есть в замке королевна и шут, но ее спасение уже близко. Первая и последняя части (словесно почти повторяющие друг друга) — самые спокойные, серединная часть — самая трагическая, композиция концентрична. Соответственно и интенсивность графических приемов нарастает от начала к середине и вновь слабеет к концу. Вот схема всех 6+6+9+6+5 строф:

1. *Г– Г–, Г–, Г–*
Г–, Г–, Г–, Г–
Г–, Г–, Г–, Г–
Г–, Г–, Г–, Г–
Г–, Г–, Г–, Г–
Г–, Г–, Г–, Г–

2. *Г, В, Г, В*
В, Г, Г, В
В, Г, В, Г
В, Г, Г, В
Г, В, В, Г
Г, Г, Кп, Кл

3. *Г+, Вп, Г–, Кп*
Г, Г, Кп, Кл
Г, Вл, Вл, Кл
Г, Вп, Кп, Кпл
Вл, Г, Г, Вл
Г, Г–, Кл, Вл
Кл, Гп, Кл, Гп
Г, Г, Вл, Вп
Вл, Вл, Вп, Вп

4. *Вл, Вп, Г, Г*
Г, Г, Вп, Вл
Вл, Г, Г, Вп
Вп, Г, Г, Вп
Вл, Г, Вп, Г
Г, Г, Вп, Вп

5. *В, В, В, В*
Г–, Г–, В, В
Г–, Г–, Г–, Г
Г, Г–, Г, Г–
Г, Г, Г, Г

Из схемы видно и постепенное нарастание, и постепенное убывание графической насыщенности. Видно, что переломом является концовка второй части: появляются косые строки, складывающиеся в зубец:

Прошел родимый замок,
Как облако над ней —
Зубцами
Старых
Башен
Растаял
В бездне
Дней...

Третья часть — эмоциональный центр баллады, рисунок ее так сложен, что его нужно воспроизвести целиком:

За порослью лиловой грозился
Старый
Шут:
Над ней, как адский
Пламень,
Мелькнул
Его
Лоскут...

На солнечные травы
Упала тень горбом —
— И
Теневые
Руки —
Качались
Над
Цветком!..

Беззвучно колыхалась
Хохочущая
Грудь;
Бубенчики
Запели:
«Забудь,
Забудь,
Забудь!»

На башенных оконцах
Блеснули
Огоньки;
Как змеи,
Шелестели
В тяжелый
Зной
Листки.

Горбатый,
Серый
Замок
Над лугом в белый день
Крылом — нетопыриным
Развеял
Злую
Тень.

Очнулась королевна:
Всему —
— Конец,
Конец!..
Разбейся же, —
О, сердце! —
Трескучий
Бубенец...

Ты, —
— Одуванчик —
— Счастье:
Пушинкой облетай!
Пошла,
Роняя
Слезы
На белый горностай.

Отмахиваясь веткой
От блещущих стрекоз, —
За ней
Седой
Насмешник —
Тяжелый
Шлейф
Понес.

Качались
Стебелечки
Пленительных
Вербэн
                    Между атласных,
                    Черных,
                    Обтянутых
                    Колен.

Здесь и только здесь появляются графические приемы, еще более сложные, чем перечисленные нами выше. Все они сосредоточены в середине части. Это (1) косая ступенчатость, меняющая направление на протяжении одной строки. — «В тяжелый / Зной / Листки»; (2) косая ступенчатость, переходящая в вертикальный столбец тоже на протяжении одной строки — «Всему — / Конец, / Конец!..»; (3) горизонтальные строки со сдвигом вправо: «Пушинкой облетай», «На белый горностай». К этому можно добавить, что в концовке следующей, 4 части горизонтальные строки с отбивкой не конца, а начала: «И / плещется попона / За / Гривистым конем...» Замечательно, что отбиваются здесь предлоги и союзы — Белый остается верен своему обычаю разрезать строкоразделами самые тесные синтаксические связи, какие есть в стихе.

Игра косыми строками — главная новизна «Королевны и рыцарей»: в «Пепле» и «Урне» были вертикальные столбцы, были сдвиги их вправо, но косых строк не было. Откуда они в «Королевне»?

Ответ: они пришли в стихи из прозы. Вспомним: в первых публикациях 1911—1912 гг. никакой сложной графики в этих стихотворениях не было. Она явилась лишь при подготовке отдельного издания сборника 1919 г. А на промежуток между 1911 и 1919 г. приходится работа над «Петербургом», «Котиком Летаевым» и «Записками чудака». В «Петербурге» некоторые (немногочисленные) куски текста печатаются с отступами, как в «Пепле» и «Урне», и причленяются к предыдущим через ступеньку и двойное тире. В «Котике Летаеве» вдобавок некоторые выделяемые слова внутри фраз печатаются короткой строкой-ступенькой и причленяются к предыдущим и последующим тоже двойными тире. В «Записках чудака», кроме того, местами появляются целые типографские картины — набор десятка строк в форме круга или клина, с таким же иконическим значением, как в строках «Зубцами / Старых / Башен...», набранных зубцом. (Все подробности прозаической графики Белого тщательно описаны в упоминавшейся книге Дж. Янечека.) К 1919 г. «Петербург» и «Котик Летаев» уже были напечатаны, а «Записки чудака» написаны. Их графическая техника и была использована при оформлении окончательной редакции «Королевны и рыцарей». Можно сказать, что техника вертикальных столбцов пришла

в «Королевну» прямо от «Пепла» и «Урны», а техника косых строк — обходом, через прозу.

В 1919 г. Белый одновременно готовил к печати «Королевну и рыцарей» для «Алконоста» и «Звезду» для «Альционы». Любопытно, что принципы подготовки при этом были разные. Стихотворения «Королевны» печатались с вышеописанными сложными графическими приемами, стихотворения «Звезды» — в строго традиционном оформлении, по большей части — четверостишиями и двустишиями. Исключений в «Звезде» лишь пять, графические приемы во всех, кроме одного, — не сложнее, чем левые вертикальные столбцы или горизонтальные строки с отбитыми концами (*Вл, Г–*). Единственное более сложное исключение — «Шутка». «Шутку» можно рассматривать как автопародию, в которой пародируются те самые графические приемы, которыми в это же время оформлялась «Королевна и рыцари». Отступов нет, но весь текст набран вертикальным столбцом, каждое слово — отдельной строчкой, вплоть до предлогов и союзов — не только односложных, как в «Шуте», но и бессложных, из одного согласного звука: «...Как-то / Избили / И / Выгнали / Меня / Из / Цирка // В / Лохмотьях / И / В / Крови...» Вот эти «В» в отдельную строчку и являются пародическим доведением до абсурда приемов «Королевны»: в первой публикации и автографах расположение строк тоже причудливо, но до такого предела не доходит. Только две строки из 60 содержат не одно, а два слова («Стародавний Зодиак», «Вселенской любви») и выделяются на этом однословном фоне как резкий курсив.

Несмотря на эту самоиронию, Белый, как известно, сохранил на вооружении эту технику набора вертикальным столбцом. Более того, в «Маленьком балаганчике...» и потом в «Зовах времени» она становится у него господствующей: стихи вытягиваются в стобцы по одному-два слова в ширину, и эти столбцы постепенно сдвигаются слева направо по интонационным ступенькам. Техника «Королевны и рыцарей» переходит в новое качество. Эту поэтику графической композиции «самого позднего Белого» — не «горизонтальной», а «вертикально-диагональной», — здесь мы уже не можем подробно рассматривать: она потребует специального исследования.

БЛОК В ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

1. Первое издание «Стихов о Прекрасной Даме» (1905) состояло, как известно, из трех разделов. При первом были эпиграфы из Вл. Соловьева («Ты непорочна, как снег за горами, Ты многодумна, как зимняя ночь...») и В. Брюсова («...Я вдруг увижу лик знакомый, И трепет обожжет меня»); при втором — только из Соловьева; при третьем — только из Брюсова. При переизданиях, когда книга была перепланирована, эти эпиграфы исчезли. Вместе с этим исчезло и прямое авторское указание на историко-литературные истоки поэтического стиля Блока — скрещение лирической традиции XIX в. («по технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева», — категорически писал Брюсов в статье 1915 г. [Брюсов 1973, VI, 441]) и модернистского, «декадентского» новаторства, признанным знаменосцем которого считался Брюсов. Между тем, именно это скрещение тенденций определяет своеобразие стиха Блока в пестром своеобразии стиховых манер его современников.

Эпоха Блока, самый конец XIX и начало XX в. — была эпохой быстрого и резкого обновления техники русского стиха. В области метрики это было освоение чисто-тонического стихосложения наряду с традиционным силлабо-тоническим; в области рифмы это было освоение неточной рифмы наряду с традиционными точной и приблизительной. (Точной рифмой, по терминологии, идущей от В. М. Жирмунского, принято называть рифму, в которой совпадают и гласные и согласные звуки, например, *дорога—Бога*; приблизительной — в которой не совпадают гласные звуки, например *дорога—Богу*; неточной — в которой не совпадают согласные звуки, например, *дорога—Богом*). Когда В. М. Жирмунский в 1921 г. по свежему ощущению современника писал свой превосходный очерк поэтики Блока [Жирмунский 1977, 205—237], то разделы о метрике и о рифме Блока были посвящены преимущественно характеристике чистой тоники и неточной рифмы вообще: Блок выступал как полномочный представитель всей своей эпохи, разница между ним и поэтами-современниками отступала на задний план. Между тем, эта разница есть, она существенна, и она-то определяет неповторимое место Блока в истории русского стиха.

Блок принадлежал ко второму поколению русского символизма. Со стихами поэтов первого поколения, экспериментировавших со стихом, — прежде всего, Брюсова и Гиппиус — он познакомился только в 1901 г. Собственные стихи неклассических метров, т. е. не укладывающиеся в размеры силлабо-тонических ямба, хорея, дактиля, амфибрахия и анапеста, он начинает писать с 1902 г. (точнее, с 29 декабря 1901 г. — дата стихотворения «Мы, два старца, бредем одинокие», не включавшегося

автором в сборники). То, что для старших поэтов было открытием, экспериментом, для Блока было готовым материалом, который нужно было не противопоставлять, а объединять с более традиционным силлабо-тоническим материалом. Как Блок приступал к этой задаче? Во-первых, ослаблением концентрации экспериментальных приемов; во-вторых, отбором их, опирающимся на прецеденты, уже знакомые русской поэзии.

У старших поэтов стихотворения, написанные новыми размерами и с новыми рифмами, резко выделяются на фоне основной массы стихотворений более традиционной формы. Встретив необычное новшество в первой строфе, читатель почти с уверенностью ждет его и в каждой следующей строфе. Если стихотворение Брюсова (в сборнике «Tertia vigilia») начинается:

Брань народов не *утихнет*
Вплоть до дня, когда придет
Власть имеющий ан*тихрист*
Соблазнять лукавый род, —

то читатель сразу получает установку на неточные женские рифмы в каждой строфе, — и, действительно, это ожидание подтверждается в следующих строфах: *громким—потомки*, *люди—будем*, *ядом—аде*, *завтрят—морем*. Когда оно не подтверждается в одной из средних строф (*многообразный—соблазну*), то это или ощущается как обманутое ожидание, или как усиленное подчеркивание неполной созвучности окончаний -**ый** и -у; а когда в последней строфе появляется точная рифма *вспыхнет—утихнет*, то она воспринимается как нарушение инерции, как сигнал концовки. На следующее стихотворение это рифмическое ожидание уже не распространяется: его точные рифмы *плененные—соблазненные*, *мечтателям—предателем* ощущаются как естественные, а когда среди них появляется *посохи—в воздухе*, то, наоборот, на фоне правильных рифм это ощущается как аномалия. Точно так же — как инкрустация на нейтральном фоне — воспринимаются и стихотворение «На даче» из того же брюсовского сборника (с рифмами *вечереет—померкло—светлее—веток*...) и более ранние «Я помню вечер, бледно-*скромный...—георгин—напомнил—богинь—смутной—толпа—минуты—глаза*» и «Побледневшие звезды *дрожали...—тополей—печали—аллее—скрылась—зари—озарилась—Марии*» (последнее стихотворение, как мы знаем, хорошо запомнилось Блоку и цитировалось им еще в 1906 г. [Блок 1960, V, 605—606]).

Еще больше подчеркивалось особое положение «новаторских» стихотворений Брюсова средствами циклизации. В сборнике «Tertia vigilia» (с которого началось знакомство Блока с поэзией Брюсова) — 12 стихотворений, написанных неклассическими, чисто-тоническими размерами; из них половина сосредоточена в разделе «В стенах», посвященном город-

ским впечатлениям и переживаниям. Точно так же потом, во «Всех напевах», серия стихотворений с преимущественно неточными рифмами сосредоточена в цикле шведских впечатлений «На гранитах», выделяя его на фоне классических форм остальных стихов сборника.

Выступая со стихотворениями новаторской формы, старшие поэты старались как можно больше подчеркнуть их отличие от традиционной формы. В силлаботонике безударные интервалы между сильными местами стиха имеют постоянный слоговой объем: 1 слог в ямбе и хорее, 2 слога в дактиле, амфибрахии и анапесте. Соответственно с этим ритмическое ожидание читателя всегда предсказывает сравнительную вероятность появления ударения на каждом следующем слоге. Например, в лермонтовском двустишии «И много дней влекло меня / На родину...» читатель, привычный к ритму русского ямба, безошибочно предвидит, что следующий слог будет, вероятнее всего, безударным («...с *то*го же дня»); менее вероятно — ударным слогом односложного слова («...*день* ото дня»); и лишь в случае редчайшего ритмического перебоя — ударным слогом многосложного слова («...с *э*того дня»). В чистой тонике безударные интервалы между сильными (ударными) слогами имеют произвольный объем, предсказуемость каждого слога исчезает; В. М. Жирмунский справедливо изображает схему чисто-тонического стиха —́ х —́ х —́ х —́..., где «х» — произвольное число безударных слогов между ударными [Жирмунский 1975, 163].

Однако «произвольный» — не значит «равновозможный». В русском языке средняя длина слова — около трех слогов; поэтому даже в чисто-тоническом стихе более короткие безударные интервалы будут преобладать над более длинными. В русской прозе («Капитанская дочка») 1-сложных междуударных интервалов — 31%, 2-сложных — 33%, 3-сложных — 18%, 4-сложных — 7%, 5-сложных — менее 2% и всех остальных вместе взятых (нулевых и сверхдлинных) — около 9%. Поэтому в чисто-тоническом стихотворении небольшого объема по естественному ритму языка будут преобладать 1- и 2-сложные интервалы, реже — 3-сложные и лишь при особом старании поэта — более длинные. Именно это старание и прилагали старшие символисты, сочиняя первые тонические стихи: им нужно было, чтобы в стихотворении встречались хотя бы 3-сложные междуиктовые интервалы, невозможные в силлаботонике, — это уже подчеркивало новизну их стиха. Среди 12 тонических стихотворений Брюсова в «Tertia vigilia» только 4 ограничиваются колебанием междуиктовых интервалов в 1—2 слога; остальные две трети допускают и 3-сложные и изредка 4-сложные интервалы:

Зод*чество церк*вей старинных,
Современ*ный прихот*ливый свод,
Много зданий – высоких, длинных,
Улицы неуверенный поворот.

Проходящих теней вереница,
Отрыв*ки неу*гаданных слов,
Жен*ские мимо*летные лица
И смутная память шагов.

Здесь забота автора о затяжных междуиктовых интервалах, о нарочитой расшатанности стиха сразу бросается в глаза. Но даже и в таком стихотворении, как «Скифы», почти сплошь построенном на 1—2-сложных интервалах (как потом у Блока), есть строчки, напоминающие читателю, что в любой момент он может ожидать и более вольного ритма: «...Ваша дева со взором жгучим / Заласка*ет меня* ночью в телеге. / Истукан *на сере*дине деревни / Поглядит на меня исподлобья...»

Приблизительно так же, как у Брюсова, построены тонические стихотворения и у Гиппиус (тоже влиявшие на Блока: знаменитая «Песня» — «Окно мое высоко над землею, / Высоко над землею...» — явственно отразилась в блоковской «Песне Офелии» 1902 г.: «...Он ушел печальной дорогой, / А я забыла вчерашнее — / Забыла вчерашнее...»). Разница в том, что Гиппиус предпочитала более длинные размеры, где избыточные слоги могли казаться цезурным наращением:

Тебя привет*ствую, мо*е поражение,
тебя и побе*ду я люб*лю равно... —

или упорядочивала стихи, чередуя строки нетрадиционных размеров с традиционными — например, с правильными амфибрахиями:

Беспощадна моя дорога,
Она меня к смерти ведет. (*амф.*)
Но люблю я себя, как Бога, —
Любовь мою душу спасет. (*амф.*)

Но, конечно, наряду с этими демонстративно расшатанными стихами и у Брюсова и у Гиппиус встречались и стихотворения, ограничивавшиеся колебанием междуиктовых интервалов в 1—2 слога — просто потому, что это подсказывалось естественным ритмом русского языка:

О, ночному часу не верьте!
Он исполнен злой красоты.
В этот час люди близки к смерти,
Только странно живы цветы...

(З. Гиппиус)

И когда меня ты убьешь,
Ты наденешь белое платье,
И свечи у трупа зажжешь,
И сядешь со мной на кровати...

(В. Брюсов)

(Как известно, второе из этих стихотворений послужило образцом для блоковского восьмистишия 1902 г., озаглавленного «Подражание Вал. Брюсову»: «Ты простерла белые руки / И легла в задумчивый гроб...» и при жизни не печатавшегося.)

2. Новаторство молодого Блока в том и заключалось, что он сосредоточил внимание именно на этой разновидности тонического стиха — с минимальным колебанием междуиктовых интервалов в 1—2 слога. Понятие «блоковский стих» (если отвлечься от неспецифически-стиховедческих его характеристик — интонации, евфонии и т. д.) обычно вызывает у современного читателя поэзии представление о размере типа

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад... —

т. е. именно о стихе с колебанием 1—2-сложных интервалов (за которым в последние десятилетия закрепился термин «дольник»). Блок выделил его из расплывчатой массы чисто-тонического стиха и приучил к нему ухо современного читателя. За полосою открытий и изобретений в любой области обычно следует полоса отбора и систематизации: выясняется, какие из нововведений заслуживают ввода в широкое употребление, а какие могут быть оставлены на периферии как экзотическая редкость. В области метрики и рифмы русского стиха начала XX в. этот отбор начал Блок.

Удача его главного дела — обособления стиха с междуиктовым интервалом в 1—2 слога — объяснялась тем, что этот стих мог опереться на традицию, хоть и слабую, в классической русской поэзии. Предшественники Блока старались оторваться от традиции, противопоставить себя ей, — Блок, наоборот, искал связи с традицией и нашел ее. Это была традиция переводов и подражаний немецкой (в меньшей степени английской) романтической поэзии: «На ту знакомую гору / Сто раз я в день прихожу...» Жуковского, «Когда мавр пришел в наш родимый дом, / Оскверняючи церкви порог...» Лермонтова, «Во сне я милую видел, / Во взоре забота, испуг...» Фета (из Гейне), «Они меня истерзали / И сделали смерти бледней...» любимого Блоком Аполлона Григорьева (тоже из Гейне). Сознательность своего обращения к этой традиции Блок как бы сам подтвердил, вписавшись в этот ряд переводчиков Гейне и поместив в «Ночных часах» цикл переводов из Гейне среди своих оригинальных стихов.

Однако ритм этого цикла переводов («Опять на родине») и ритм собственных ранних дольников Блока различен: в переводах преобладают (как и в немецком подлиннике) 1-сложные интервалы, в ранних дольниках — 2-сложные [Bailey 1969]. В четверостишии перевода —

Красавица рыбачка,
Оставь челнок на песке;
Посиди со мной, поболтаем,
Рука в моей руке... —

две строки из четырех звучат ямбом, тогда как во всех оригинальных дольниках Блока аналогичные ритмы встречаются ничтожно редко. Иными словами, разрабатывая «блоковский дольник» «Стихов о Прекрасной Даме», Блок ориентировался не на немецкий ритм, а на его уже существующее русское преломление; а разрабатывая «гейневский дольник» «Ночных часов», Блок ориентировался не на ритм русских переводов, а на ритм немецкого подлинника.

Именно опора на существующую (хотя и слабую) русскую традицию переводного размера сделала блоковский дольник из экспериментального жизнеспособным: читатель почувствовал эту преемственность и принял новый размер как особую разновидность стиха, отличную от остальной чистой тоники. А то, что эта традиция складывалась из переводов (Гейне), и притом сделанных не рядовыми, а редкими, выдающимися поэтами (Фет и Григорьев, а не Майков и Михайлов), придавало блоковскому размеру семантический ореол романтической экзотичности и элитарности.

Разумеется, Блок не оставил без внимания и более расшатанные — с более длинными междуиктовыми интервалами — ритмы тонического стиха. Но когда они вторгаются в стихотворение, написанное стихом с 1—2-сложными интервалами, то всегда выглядят не случайностью, а намеренным интонационным курсивом:

Потемнели, поблекли залы,
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
— Короле*ва*, *коро*лева больна, —

а когда стихотворение целиком пишется тоническим стихом с произвольным количеством слогов в междуиктовых интервалах, то не случайным, а тщательно продуманным оказывается композиционное положение стихотворения в сборнике.

Всего в книге «Стихи о Прекрасной Даме» 1905 г. — 28 стихотворений, написанных неклассическими размерами, чуть меньше трети. (У Брюсова в «Me eum esse» и «Tertia vigilia» — меньше пятой части: они попадались реже, были разнообразнее, и привычка читателя к ним не успевала сложиться.) Из этих 28 стихотворений 15 написаны характерным блоковским дольником с 1—2-сложными интервалами (однородность, помогающая привыкнуть к новому размеру) и 13 — более свободными ритмами. В первом, самом большом, разделе «Неподвижность» — 10 дольников и 2 более свободных стихотворения; во втором, «Перекрест-

ки» — 3 дольника и 5 более свободных; в третьем, «Ущерб» — 1 дольник и 6 более свободных. Видно, как ритм расшатывается от начала к концу сборника, как бы аккомпанируя постепенному омрачению образов и мотивов; и читатель следует за этой тенденцией, постепенно привыкая к новизне форм: установка на возможность появления чисто-тонического стиха не теряется ни на минуту, как терялась она над книгами Брюсова.

Если присмотреться к строению каждого раздела, то можно заметить и более тонкие композиционные особенности. Раздел «Неподвижность» открывается тремя программными стихотворениями: вступление, «Отдых напрасен. Дорога крута...»; «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»; «Вхожу я в темные храмы...» — таким образом, третье же стихотворение предупреждает читателя, что ему предстоит встретиться не только с классическими, но и с новыми размерами. (Можно сказать, что «Предчувствую Тебя...» отсылает читателя к первому эпиграфу раздела, из Соловьева, а «Вхожу я...» — ко второму, из Брюсова.) Далее больше половины раздела занимают стихотворения, написанные классическими размерами (среди них — лишь 3 дольниковых), а затем, перед концом — целой группой, почти без перерывов — серия дольников в обрамлении чистой тоники: «Отворяется дверь — там мерцанья...», «Не поймут бесскорбные люди...», «Потемнели, поблекли залы...», «Погружался я в море клевера...», «Я вырезал посох из дуба...», «Я — меч, заостренный с обеих сторон...», «Царица смотрела заставки...». Заканчивается «Неподвижность» вновь классическими размерами, среди которых — лишь два дольника: в цикле «Молитвы» — «До утра мы в комнатах спорим...» и «Спи. Да будет Твой сон спокоен...» Оба следующие раздела, «Перекрестки» и «Ущерб», начинаются, наоборот, сериями чисто-тонических стихотворений, почти без перерывов: в «Перекрестках» — «Обман», «День был нежно-серый...», «Все кричали у круглых столов...», «Здесь ночь мертва...» (дольник), «По городу бегал черный челове[че]к...», «Я был весь в пестрых лоскутьях...»; в «Ущербе» — «Я смотрел на слепое людское строение...», «Я бежал и спотыкался...» (полиметрия), «Темная, бледно-зеленая...», «Встала в сияньи...», «У берега зеленого...». Лишь после этого, в середине и второй половине каждого раздела возвращается классическая силлабо-тоника, изредка перемежаемая дольниками с 1—2-сложными интервалами, уже привычными читателю.

Напоминаем, что все сказанное относится к первому изданию «Стихов о Прекрасной Даме» с его тщательно продуманной композицией — как видим, не только тематической, но и метрической. При переработке для следующих изданий, когда «Стихи о Прекрасной Даме» сами стали частью трилогии «человеческого пути» Блока, художественная последовательность стихотворений была заменена хронологической, и описанные ее особенности исчезли для современного читателя.

Почти все дольники «Стихов о Прекрасной Даме» — трехиктные; четырехиктных среди них только два («Я — меч...» и «Здесь ночь мертва...»). Именно трехиктный дольник с междуиктовыми интервалами в 1—2 слога — «Вхожу я в темные храмы...» — запомнился современникам и потомкам как «блоковский стих». Между тем, для самого Блока это была лишь временная ступень в работе над тоническим стихом. Почти все стихотворения этого размера — 30 стихотворений — написаны им за два года — в 1902—1903 гг. После этого обращения Блока к трехиктному дольнику единичны — всего 9 стихотворений, не считая нескольких переводов. Правда, среди этих 9 стихотворений — такие шедевры, как «Ты в поля отошла без возврата...», «Черный ворон в сумраке снежном...», «Я не предал белое знамя...» Столь же единичны и его позднейшие обращения к четырехиктному дольнику — всего 6 стихотворений; среди них — «Она веселой невестой была...», «Вот он — Христос — в цепях и розах...», «В густой траве пропадешь с головой...» и, пожалуй, самое знаменитое:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою...

3. Но большинство блоковской тоники позднейших лет — стихи более сложного строения. Здесь его эксперименты идут в трех направлениях.

Во-первых, это дольники не с постоянной (трехиктной, четырехиктной), а с произвольно меняющейся длиной строки. По аналогии с «вольными ямбами» Крылова и Грибоедова их можно назвать «вольными дольниками». Это стих «Тварей весенних» и нескольких стихотворений из «Снежной маски»: «Вьюга пела ...», «Белоснежней не было зим...», «Нет исхода вьюгам певучим...» Образцами для Блока здесь могли быть вольные амфибрахии (и другие трехсложники) А. Белого из «Золота в лазури», а стихотворения Блока, в свою очередь, повлияли на ритм «Осинки» и других стихов Белого из «Пепла».

Золотисты лица купальниц.
Их стебель влажен.
Это вышли молчальницы
Поступью важной
В лесные душистые скважины.
Там, где проталины —
Молчать повелено,
И весной непомерной взлелеяны
Поседелых туманов развалины.

При этом 2-сложные интервалы здесь так преобладают над 1-сложными, что иногда бывает трудно сказать, дольник ли это или неравностопный трехсложный размер с отдельными нарушениями ритма. В стихотворении «Болото — глубокая впадина...» из 24 строк анапеста и амфибрахия только две строки нарушены 1-сложными интервалами, в «Попике болотном» из 31 строки — только 4 строки: по существу, это не дольник, а переходная метрическая форма между дольником и силлаботоникой. Неравностопные трехсложные размеры были в русской поэзии так же нетрадиционны, как и дольник, поэтому разница между вольными дольниками из «Пузырей земли» и вольными трехсложниками «Ночной фиалки», пожалуй, была для читателя даже меньше, чем между «Ночной фиалкой» (где свободно чередовались разностопные дактили, амфибрахии, анапесты) и, скажем, «Гимном» — «В пыльный город небесный кузнец прикатил...» (из одних разностопных анапестов).

Во-вторых, это стих с расшатанными, удлиненными интервалами, впервые появляющийся еще в «Стихах о Прекрасной Даме» (в основном с 1903 г.): «Отворяется дверь — там мерцанья...», «По городу бегал черный челове[че]к...», «У берега зеленого на малой могиле...». Мы видели, что образцом для таких удлинений могли быть городские стихи Брюсова из «Tertia vigilia» (у других символистов они появляются лишь позднее — ср. «Болото» и «Старый дом» Бальмонта, «Вечеровое коло» и «Из далей далеких» Вяч. Иванова). В нескольких стихотворениях Блок ограничивает колебание интервалов 1—2—3 слогами (лишь с единичными нарушениями); здесь как бы намечается та промежуточная ступень между дольником и чисто-тоническим (акцентным) стихом, которая потом, у поэтов-конструктивистов 1920-х годов, выделится в особый вид стиха, «тактовик» [Гаспаров 1974, 294—351]. Таковы «У берега зеленого...», «Я был весь в пестрых лоскутьях...», «Просыпаюсь я — и поле туманно...», «Ей было пятнадцать лет...», «На вас было черное закрытое платье...»:

На вас было черн*ое зак*рытое платье.
Вы никогда *не подни*мали глаз.
Толь*ко на гру*ди, может быть, над распятьем,
Вздыхал иногда *и шеве*лился газ...

Однако нет уверенности, что этот тактовиковый ритм выдержан сознательно: в большинстве стихотворений Блока и его современников граница между тактовиком и более свободным (акцентным) тоническим стихом еще размыта. В приведенном примере (и некоторых аналогичных) обилие 2-сложных интервалов позволяет еще слышать в основе стиха дольниковый и трехсложниковый ритм. 3-сложные же интервалы, появляясь и умножаясь, начинают придавать этому стиху хореический ритм, а игра интервалами сосредоточивается в середине стиха, на цезуре (как у Гиппиус в «Тебя приветствую, мое поражение...»):

День был нежно-серый, серый, как тоска.
Вечер стал матовый, как женская рука...

Ранним утром, когда люди ленились шевелиться,
Серый сон предчувствуя последних дней зимы...

Здесь тоже много переходных метрических форм. Так, стихотворение «Вот Он — Христос — в цепях и розах...» написано дольником, но перед концом перебивается 3-сложным интервалом «Обо всем не за*будешь и все*го не разлюбишь...» Так, стихотворение «Повесть» («В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли / Темный профиль женщины наклонился вниз...») складывается из полустиший правильного хорея и ямба, три четверти строк образуют правильный хорей, неправильные (2-сложные) интервалы сосредоточены на цезуре и лишь в 3 строчках вторгаются внутрь полустиший. Как в «Пузырях земли» мы видели переходные формы от дольника к трехсложным силлабо-тоническим размерам, так здесь видим переходную форму к двухсложным силлабо-тоническим размерам (к хорею: стихотворение несомненно написано под влиянием брюсовского «Конь блед» с его 7-ст. хореем).

В-третьих, наконец, это дольники с преобладанием не 2-сложных, а 1-сложных интервалов, как в немецком первоисточнике, — т. е. с частыми ямбическими ритмами. У Блока он редок; однако, кроме переводов из Гейне (с 1909), им написаны такие значительные стихотворения, как «Поздней осенью из гавани...», «Дух пряный марта был в лунном круге...» (под влиянием 4-ст. ямба с цезурным наращением, популяризованного бальмонтовским «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...») и «Голос из хора»:

...И вдруг — ты, дальняя, чужая,
Сказала с молнией в глазах:
«То душа, *на по*следний путь ступая,
Безумно плачет о прошлых снах»...

...Теперь ты милой руку жмешь,
Играешь с не*ю, шу*тя,
И плачешь ты, заметив ложь,
Или в руке любимой нож,
Дитя, дитя!

Этого мало. Если в усложненном стихе первого рода — в вольном дольнике — устранить рифмы, то организованность его настолько ослабнет, что перед нами будет переходная форма к свободному стиху — неравнострочному стиху без метра и рифмы. Здесь предшественником Блока был Фет: именно так написаны (в подражание немецким романтикам) его ранние «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!..», «Я люблю многое, близкое сердцу», «Нептуну Леверрье» и др.; почти нака-

нуне Блока эту традицию подхватил Вяч. Иванов в «Кормчих звездах» (1903). У Блока этот переход можно проследить почти что шаг за шагом. Стихотворение «На перекрестке...» 1904 г. начинается рифмованным вольным дольником:

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном весельи встречаю весну...

а кончается безрифменным («белым»), о чем прямо сказано в концовке:

...Все дышит ленивым
И белым размером весны.

Стихотворение «Улица, улица...» 1905 г. целиком безрифменно, но еще сохраняет метр (даже не дольника, а силлабо-тонического 3-сложника, как и в «Ночной фиалке» того же года):

Улица, улица...
Тени беззвучно спешащих
Тело продать,
И забвенье купить,
И опять погрузиться...

Стихотворения 1906 г. свободны уже не только от рифмы, но и от метра:

К вечеру вышло тихое солнце,
И ветер понес дымки из труб.
Хорошо прислониться к дверному косяку
После ночной попойки моей...

Ночь. Город угомонился.
За большим окном
Тихо и торжественно,
Как будто человек умирает...

А за этим следуют в 1908 г. классические образцы блоковского свободного стиха — «Она пришла с мороза...» и «Когда вы стоите на моем пути...». В те же годы экспериментировать со свободным стихом начинали и другие поэты — М. Кузмин (первая публикация из «Александрийских песен» — 1906), Ф. Сологуб («Свободный ветер давно прошумел...», публикация — 1905); Блок ритмически и стилистически держится ближе к Сологубу.

И последнее, о чем следует напомнить, — это то, что дольник и другие чисто-тонические размеры могли использоваться не только в самостоятельных стихотворениях, но и в составе полиметрических произведений. «Классические» дольники вкраплены у Блока в лирические

драмы: «Балаганчик» начинается и кончается 4-иктным дольником «Ты слушаешь? — Да. — Наступит событие...», а две арии Пьеро написаны 3-иктным дольником: «Я стоял меж двумя фонарями...» — конечно, это существенно для автопародичности пьесы. Вольный нерифмованный дольник стал одним из основных размеров в «Розе и кресте», контрастируя с отрывками, написанными «испанским» 4-ст. хореем и прозой; здесь опорой для него была традиция оперных либретто, в которых этот размер возникал как подтекстовка к музыке, без всякой оглядки на «высокую» поэзию. Наконец, предельно расшатанный ритм (второе направление разработки), осложненный неравнострочностью, но сохраняющий рифмы, превратился в то подобие раешного, балаганного стиха, которым начинается поэма «Двенадцать»; далее в поэме этот предельно дезорганизованный стих постепенно вытесняется предельно организованным маршевым 4-ст. хореем [Руднев 1970, 1971]. Но поэтика полиметрии (унаследованная символистами от опытов русских романтиков, а теми — от «Фауста» и других немецких образцов) — слишком сложный предмет и требует отдельного рассмотрения.

Однако повторяем: при всем разнообразии этих стиховых экспериментов зрелого Блока (гораздо более многочисленных, чем ранние дольники) ничто в них не связалось для современников и потомков с именем Блока: формы этих стихов сливались с общим потоком модернистского экспериментаторства 1900—1910-х годов.

4. Таким образом, заслуга Блока в истории русской метрики — не в том, что он открыл чистую тонику или принял участие в ее открытии. Она уже была открыта до него. Его заслуга в том, что он открыл дольник, промежуточную форму между силлаботоникой и чистой тоникой: стих с колебаниями междуиктовых интервалов, но колебанием ограниченным; стих, в котором предсказуемость каждого следующего слога менее определенна, чем в силлаботонике, но не исчезает совсем. После «Вхожу...» мы можем ожидать только безударный слог, столкновения ударных в дольнике не допускаются; после «Вхожу *я*...» возможен как ударный слог («...в темные храмы»), так и безударный слог («...в *вы*сокие храмы»); но после «Вх*одили мы* ...» можно ожидать только ударного слога, безударный слог невозможен: строка «Входи*ли мы в вы*сокие храмы» с ее 3-сложным интервалом выпадала бы из ритма дольника. Открытие дольника означало, что слух русского поэта и читателя стал тоньше: там, где старшее поколение видело только две противоположности, урегулированную силлаботонику и хаотическую тонику, новое поколение научилось видеть три переходящих друг в друга формы: урегулированную силлаботонику, полуурегулированный дольник и неурегулированную тонику.

Это развитие ритмического слуха давалось нелегко. Ф. Сологуб, например, не воспринял такой дольник совершенно: он писал (за ред-

чайшими исключениями) или строгой силлаботоникой, или расшатанным чисто-тоническим акцентным стихом. Бальмонт тоже пользовался им очень мало; Брюсов умело перенял его у Блока, но применял очень редко, да и то как бы в качестве «чужого голоса», на грани стилизации («Дама треф», «Третья осень», «К русской революции»). Вяч. Иванов употребил его, по существу, один только раз, в «Песнях из лабиринта», причем 1-сложные интервалы у него преобладали над 2-сложными: он опирался на традицию немецкого дольника без посредства русской. У А. Белого он тоже довольно редок: Белый, как и Блок, сложил свою стиховую систему под перекрестным влиянием Вл. Соловьева и Брюсова, но влиянию Брюсова у него предшествовало влияние Бальмонта, породившее сложные экспериментальные стихи «Золота в лазури».

Зато младшее поколение поэтов — акмеисты — восприняли дольник как готовое выразительное средство и пользовались им легко и свободно (а более свободных тонических форм избегали). Решающий шаг в популяризации его сделала Ахматова («Смуглый отрок бродил по аллеям...», «...Перчатку с левой руки...», «Как велит простая учтивость...», «Все мы бражники здесь, блудницы...» и т. д.); за ней последовал Гумилев (по существу, лишь начиная с «Колчана»: «Рим», «Пиза», «Леонард», «Птица», «Наступление», «Смерть» и т. д.). Это проложило блоковскому дольнику дорогу в массовую поэзию (как трехиктному, так и четырехиктному, и чередованию трех- и четырехиктных строк): он живет в советской поэзии у Есенина, Маяковского, Асеева, Суркова, Долматовского и т. д., ритмически эволюционирует, разветвляется на «есенинский», «гумилевский» и «цветаевский» тип и пр. (Невостребованным оказался только дольник немецкого образца, с преобладанием 1-сложных интервалов над 2-сложными: он встречается лишь в нескольких «морских балладах» раннего Багрицкого) [Гаспаров 1968; 1974, 220—293]. В пору «силлабо-тонического истеблишмента» 1925—1960 годов такой дольник ощущается почти как «шестой метр» при пяти классических — ямбе, хорее и т. д., такой же общепризнанный и упорядоченный, как они: трехиктный преимущественно в лирике, четырехиктный часто и в эпосе. (Так в XIX в. жил при силлаботонике «кольцовский пятисложник».) Только начиная с 1960-х годов — сперва в подспудной поэзии, а в последние десятилетия открыто — этот дольник (как и Блок в целом) стал ощущаться старомодным и вытесняться более свободными размерами.

Теоретическое осмысление новоосвоенного размера, как обычно, сильно отстало от практики. Брюсов в своей статье о Блоке называл его размер «сочетанием двухсложных и трехсложных стоп» (со ссылкой на Гейне), и это было по крайней мере точным описанием. Потом, включая этот размер в систему русского стиха, он объявил его разновидностью «рыцарского стиха» (книттельферса), а этот последний определил настолько расширительно, что всякие границы между стихом с интерва-

лами в 1—2 слога и с более широким диапазоном интервалов расплылись и утратились [Брюсов 1924, 122—124]. Последующие исследователи (С. П. Бобров, Г. А. Шенгели) преимущественно спорили о том, как интервалы разной длины уравниваются в произношении (дает ли 1-сложный интервал на фоне 2-сложного растяжение, «дуоль», или паузу, «лейму», — отсюда термин «паузник» как вариант названия стиха) — т. е. о вопросах не стиховедческих, а декламаторских. Ближе всех подошел в то время к определению ритмической специфики дольника молодой ученый И. К. Романович,— но его работа (1929) осталась устным докладом и не оставила следа в русском стиховедении[1]. Только в 1960-х годах после обследования этого размера на обширнейшем материале окончательно утвердилось представление, что дольник — это стих с междуиктовыми интервалами, колеблющимися в пределах 1—2 слогов, независимо от стиля их произнесения; до того термин «дольник» употреблялся в самых разных и весьма расплывчатых значениях.

5. Так выглядит роль Блока на переломе развития русского стиха начала XX в. в области метрики — в освоении чистой тоники и переходных к ней форм. Теперь следует посмотреть, какова была его роль в области рифмы — в освоении неточных рифмических созвучий. Подробнее об этом рассказано выше, в статье «Рифма Блока», но изложенные там подсчеты и результаты могут быть дополнены новыми любопытными подробностями.

Общая картина эволюции русской рифмы к настоящему времени в основном может считаться выясненной [Жирмунский 1975; Самойлов 1982; ср. выше «Эволюция русской рифмы»]. Народный стих (или рифмованная проза) пословиц, загадок, свадебных приговоров и пр. свободно пользовался неточной рифмой, обычно естественно возникавшей из языкового параллелизма: «Пришла беда — отворяй ворота», «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет» и т. п. Литературный стих, сложившийся в XVIII в., отверг неточную рифму, потребовав строго выдержанной точной: чтобы совпадали и ударный гласный, и заударные гласные, и все согласные. На протяжении XIX в. постепенно требования снизились, и вошла в употребление приблизительная рифма — с несовпадающими заударными гласными. На рубеже XX в. начался новый этап, и дозволенными стали неточные рифмы. Главный перелом произошел около 1913 г., деятельность символистов и акмеистов была лишь подготовкой этого, да и участвовали в ней не все: Бальмонт, Сологуб, Гиппиус, Вяч. Иванов, Волошин, даже А. Белый остались верны точным рифмам. Главными открывателями неточной рифмы были Брюсов и Блок. Как обычно, у Брюсова эксперименты с рифмой были сосредоточены в отдельных стихотворениях и циклах, у Блока — равномернее рассеяны по всем стихотворениям (хотя в некоторых циклах можно заметить сгущения неточных: в «Пузырях земли», в «Снежной маске»). Но су-

щественнее то, что направления разработки неточной рифмы у Брюсова и Блока были неодинаковы.

Больше всего неточных рифм было среди дактилических: *деревьями—виденьями*, *страуса—Яуза* (Брюсов), *безлиственной—таинственной*, *холодом—молотом* (Блок). Но дактилические рифмы были вообще мало употребительны, а неточности в них смягчались воспоминанием о неточных дактилических созвучиях народного стиха. Меньше всего неточных рифм было среди мужских: *георгин—богинь*, *толпа—глаза* (Брюсов), *душа—дрожа*, *фонарь—тротуар* (Блок). Мужские рифмы как бы оставались точками традиционной опоры в колеблющейся системе созвучий. Главным полем борьбы за неточность были женские рифмы. Неточность их могла достигаться несколькими способами, главными из которых были два. В женской рифме есть две согласные позиции: интервокальная (*мелом—делом*) и финальная (*мелом—делом*). Интервокальная обычно занята согласными звуками (случаи с нулем звука, *пауз—хаос* — редки), финальная — согласными или нулем звука (*горе—море*). В зависимости от того, на какой позиции предпочитали поэты расшатывать точность созвучия, и различались два направления разработки неточной рифмы. Брюсов решительно сосредоточил свои усилия на интервокальной позиции: *светит—трепет*, *Астарта—ярко*. Поведение Блока было сложнее.

Прерывистая традиция употребления неточной женской рифмы была уже в русской поэзии: у Державина (породившего недолгую волну подражаний, которую остановили Жуковский и Пушкин) и у Кольцова с Никитиным. И в том и в другом случае точкой расшатывания была интервокальная позиция: Державин рифмовал *царевна—несравненна*, *вестфальской—астраханской*, Кольцов — *звезды—надежды*, *дремлет—колеблет*, Никитин — *кормилец—гостинец*, *тиранство—барство*. Общим истоком их опытов была рифма народной поэзии, для которой грамматический параллелизм был важнее фонетического: «ложкой кормит, а стеблем глаз колет». На Кольцова и Никитина народное творчество влияло непосредственно, на Державина — по-видимому, через так называемые «солдатские песни» XVIII в. («Вождем будет ему Марс, / Подседельником Пегас. / За его храбры дела / Закричим ему ура!»). Брюсов строит свои рифмы, конечно, уже без всякой оглядки на народное творчество, параллелизмов избегает, но сосредоточенность на интервокальной позиции у него — та же: пропорция интервокальных и финальных неточностей у него — 7 : 3. *Бюста—чувства*, *мысли—числа*, *берсеркер—ветер*, *Висби—погибли*, *ветвью—вестью* — вот характерные его рифмы 1890—1900-х годов. (Поздних рифм Брюсова, 1920-х годов, мы здесь не касаемся, они заслуживают особого разбора.)

Рифмы Блока рядом с этим обнаруживают одну любопытную и неожиданную особенность. У него мы находим не только интервокаль-

ные неточности (*паперть—скатерть, ветер—вечер*), но и — в гораздо большем количестве — финальные неточности, как правило усечение финальной согласной (*Теодорих—море, ветер—на свете*). Пропорции интервокальных и финальных неточностей меняются от периода к периоду. И тут оказывается: если рассчитывать эти пропорции по всей стихотворной продукции Блока или хотя бы по тем 760 стихотворениям, которые он отобрал для итогового трехтомника, то результаты будут одни; если рассчитывать их по тем стихам, которые он включал в свои очередные сборники («Стихи о Прекрасной Даме», «Нечаянная Радость», «Земля в снегу»...), то результаты будут другие. «Блок для себя» и «Блок для читателя» (по крайней мере, при первой встрече с читателем) не совпадают.

Если рассчитать пропорции неточных женских рифм по итоговому трехтомнику, то картина получится такая. В стихах I тома (и других стихах тех же лет) соотношение интервокальных и финальных неточностей — 3 : 7; в стихах II тома — 6 : 4; в стихах III тома — опять 3 : 7. Это вполне совпадает с интуитивным читательским впечатлением: стихи I тома написаны традиционнее по форме, стихи II тома — более изощренно и изломанно, а в III томе Блок возвращается к классической простоте. Рифмы с финальными неточностями, попадающие на самую периферию строки, — *ветер—на свете, люди—будет, глуби—любим* — воспринимаются легче, кажутся менее нарушающими точность, чем рифмы с интервокальными неточностями, вторгающимися внутрь строки — *фьорды—герольды, смерти—ветви, купол—слушал*; поэтому мы не удивляемся, что рифмы второго, более резкого типа скапливаются во втором, самом бурном и трагическом томе Блока.

Однако если мы посмотрим на соотношение интервокальных и финальных неточностей в женских рифмах по текстам сборников, выпускавшихся Блоком до трехтомника и параллельно трехтомнику, то картина эта сильно изменится в одном месте — а именно в самом начале. В «Стихах о Прекрасной Даме» 1905 г. всего 7 неточных рифм — и все они с интервокальными неточностями: *на закате—платье, заставки—лампадки, позолоты—кроткой, книга—птица, загадки—заставки* (эти 4 рифмы — из одного стихотворения); *шапке—прятки, двери—колени* (тоже из одного стихотворения). (Рифму *безмолвно—волны* мы не считаем, она еще в XIX в. считалась дозволенной, как бы условно-точной.) Таким образом, для первых читателей первой книги Блока пропорция резких интервокальных и мягких финальных неточностей была 10 : 0, больше, чем даже у Брюсова; и лишь затем, книга за книгой, она постепенно смягчалась. В «Нечаянной Радости» она — 6 : 4; в «Снежной ночи» — 4 : 6 (причем большинство интервокальных резкостей падает на «Снежную маску»); в «Ночных часах», «Ямбах», «Соловьином саде» и «Седом утре» вместе взятых — 3 : 7.

Спрашивается, почему молодой Блок, на самом деле предпочитая мягкие финальные неточности в женских рифмах, выступил перед читателем только с резкими интервокальными неточностями, да еще сконцентрированными в двух отдельных стихотворениях, как у Брюсова? Естественный ответ: вероятно, пример Брюсова, который только что «потряс» Блока своим «Urbi et orbi» и создал у Блока представление, что только такие рифмы могут иметь художественный эффект и использоваться в стихах. А остальные? Посмотрим, какие женские рифмы с финальными неточностями из ранних стихов остались за бортом сборника 1905 г.: *светом—рассвета, светом—ответа, напрасно—прекрасным, безответном—приветно, напоминаньем—призванья, необычны—непривычным, безбожно—ложным, осенний—тленья* (все эти стихи вошли потом в «Ante Lucem»). Мы видим: это неточные рифмы из таких слов, которые бы в другом падеже могли дать вполне точную рифму: *светом—рассветом, напрасно—прекрасно, осенний—тлений* и т. д. По всей видимости, Блок опасался, что они будут восприняты как слабость, как свидетельство неумения повернуть нужное слово таким образом, чтобы оно легло в точную рифму, — и поэтому старался скрыть их от глаз читателя.

Столь осторожный в своем первом сборнике, постепенно Блок, глядя на рифмические эксперименты других поэтов, становился смелей и чем дальше, тем больше давал себе волю в использовании финальных неточностей. При этом заметим, что все слова, образующие поздние неточные рифмы, у него уже другие: *Теодорих—море, шепчет—крепче, знакомый—омут, стужа—ужас, на рассвете—заметил*. Это уже не однородные слова, при легком изменении превращающиеся в обычные точные рифмы, — это слова, которые ни в какой форме не рифмовались бы по традиционным правилам, это — действительное обогащение фонда русских рифм. Блок сделал даже один осторожный шаг дальше — дважды применил такое же чередование финального согласного с нулем звука не в женской, а в мужской рифме, где это звучало гораздо резче: *твое—поет* (в стихотворении «И я опять затих у ног...»), *плечо—ни о чем* (в «Трех посланиях»).

И тут произошло неожиданное. Несмотря на то, что за интервокально-неточной рифмой Брюсова стояла традиция и Державина, и народной рифмы, а за финально-неточной рифмой Блока — лишь подозрение в неумелости, — именно усеченная рифма Блока имела быстрый успех у поэтов-современников. Может быть, тут сыграла роль другая давняя традиция классического стиха — дозволение усекать йот в конце женской рифмы (*верно—безмерный, умрите—событий*); теперь, как йот, стали усекаться и остальные согласные. Во всяком случае, блоковский тип рифмы подхватывают акмеисты, пользуясь ею еще чаще и свободнее, чем Блок: *темень—племя, хуже—тужит, суше—игрушек,*

ключи—стучит» (Гумилев), *света—этот, учтивость—полуленивo, пламя—память, лучи—приручить, губ—берегу* (Ахматова). А затем за нее берется Маяковский — уже в «Облаке в штанах» рифм типа *в Одессе—десять* больше, чем всех иных типов неточной женской рифмы, а в «Войне и мире» рифм типа *октября—обряд* больше, чем даже всех точных мужских рифм. Г. Адамович недаром иронизировал, что будущие лингвисты могут сделать вывод, будто в начале XX в. конечные согласные в русском языке сделались непроизносимыми. Совместное влияние акмеистов и Маяковского определило дальнейшую судьбу нечаянного открытия Блока: когда около 1925 г. экспериментальный период русской поэзии кончился, то из всех испытанных типов неточной женской и мужской рифмы удержался, почти канонизировался именно этот: *глаза—назад, окно—блокнот, махорки—Теркин, гимнастерки—Теркин*. Он господствует среди неточных женских рифм русской поэзии до самых 1950-х годов. Лишь затем начинается новая, еще не завершенная перестройка русской рифмовки, и поэты младших поколений возвращаются к интервокальным неточностям брюсовско-державинско-народного типа: *подло—поздно, базы—бабы* (Евтушенко), *экраны—украли, тщетно—Ташкенту* (Вознесенский), *новость—ноготь, баланду—балладу* (Высоцкий), *Терек—бретелек, пальцах—пальмах* (Бродский).

Теперь мы можем ответить на вопрос, поставленный заглавием этой статьи, — о месте Блока в истории русского стиха. Ответ, данный в свое время В. М. Жирмунским, остается в полной силе: вместе с другими поэтами своей эпохи Блок в области метрики открывал и разрабатывал чисто-тонический стих вдобавок к традиционному силлабо-тоническому, а в области рифмы открывал и разрабатывал неточную рифму вдобавок к традиционной точной. Но теперь мы можем этот ответ уточнить, подчеркнув, чем Блок при этом отличался от других поэтов своей эпохи. В области метрики — тем, что он заострил ритмический слух свой и своих современников настолько, что смог выделить из массы тонического стиха метр, представляющий переходную форму между силлаботоникой и тоникой, получивший впоследствии название «дольник» и ставший не менее осознанным, четким и употребительным, чем традиционные силлабо-тонические размеры. В области рифмы — тем, что вдобавок к более традиционной интервокально-неточной рифме он разработал финально-неточную (усеченную) рифму, которая на несколько десятилетий стала господствующим типом русской неточной рифмы. Урегулированный дольник и усеченная рифма — эти два открытия Блока во многом определили лицо русского стихосложения на протяжении по крайней мере четырех десятилетий. Как изменится их судьба дальше — покажет будущее.

Р. S. *Статья написана для собрания сочинений Блока, в котором (вопреки обычаю), кроме канонического состава, воспроизводились первые издания сборников Блока. Отсюда научно-популярный стиль: отсюда же и внимание к метрическому составу этих первых изданий. Из рассмотрения видно, что в некоторые моменты поэтической революции модернизма счет новациям шел на месяцы, эксперимент одного поэта подхватывался другими поэтами с лету: так было при освоении свободного стиха в 1905—1906 гг., при освоении неточной рифмы около 1913 г. Когда будет составлена помесячная и поденная роспись истории русского модернизма, то (наряду с многими другими творческими обстоятельствами) во многом прояснится и динамика развития русского стиха.*

[1] Романович И. К. «Свободный логаэд» в русской поэзии XIX—XX вв. (к систематике «дольников»): тезисы доклада 22 ноября 1929 г. в Кабинете теоретической поэтики ГАХН (РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. 92, л. 12). Напомним, что «дольниками» в это время предпочитали называть без разбору всю массу чисто-тонического стиха. И. К. Романович был учеником Б. И. Ярхо и впоследствии соавтором его по метрическим справочникам к Пушкину и Лермонтову; работа его продолжала коллективное исследование неклассических форм русского стиха, начатое в сб. «Ars poetica», II, М., ГАХН, 1928. Он пишет: «Основная цель моей работы — частичное устранение одного из наиболее существенных препятствий к изучению свободных ритмических форм — именно, отсутствия приемлемой классификации их. После выделения из общей массы «свободных стихов» одного определенного вида — «свободный логаэд» — являющегося по существу силлабо-тоническим размером, получаем значительно более однородный материал для исследования... Изучение материала, полученного в результате исследования «свободных стихов» у поэтов XIX—XX в., позволяет нам выделить из общей массы один частный вид; основные признаки, создающие ритмическую инерцию этого вида (называемого мною «свободным логаэдом»), таковы: 1) константность первого ударения (единство каденции), 2) константность слогового состава (силлабическая однородность). К переменным признакам относим: 3) тонический состав, меняющийся вследствие возможного «облегчения ударений», и 4) неравномерность междуударных промежутков. Таким образом, по всем признакам, кроме последнего, свободные логаэды совпадают с обычным силлабо-тоническим стихом, что и позволяет нам считать свободный логаэд частным видом последнего». Далее следует краткий обзор истории этой формы: Лермонтов, Фет, Блок, Гумилев, Ахматова, Мандельштам. Мы видим, что в центре внимания автора стояли стихи не столько Блока, сколько Гумилева или Ахматовой, где, действительно, почти в каждом стихе один интервал 1-сложный, а другой интервал 2-сложный (отсюда «константность слогового состава»: сами акмеисты, судя по глухим обмолвкам, иногда рассматривали этот свой стих как «неосиллабику»). Для Блока, у которого соседствуют строки «Вхожу я в

темные храмы» (8 слогов) и «В тени у высокой колонны» (9 слогов), говорить о «константности слогового состава» не приходится. Точно так же слишком смелым представляется причисление выделенного размера к силлаботонике, вопреки «неравномерности междуударных промежутков». Сам же термин «свободные логаэды» был найден весьма удачно: если просто «логаэды» — это стихи с постоянной последовательностью разнородных стоп (например, ямб+анапест+ ямб: «Движение губ ловлю» — Вяч. Вс. Иванов прямо называет такой размер у Цветаевой «гликоническим логаэдом»[см. Иванов 1968, 173]), то «свободные логаэды» — это стихи с произвольной последовательностью тех же разнородных стоп (например, не только ямб+анапест+ямб, но и ямб+ямб+анапест: «Гиганты пили вино»). По существу, Романович возвращается к исходному брюсовскому определению «сочетание двухсложных и трехсложных стоп», только формализует его удачнее, чем сам Брюсов. Когда мы начинали в 1960-х годах исследование трехиктного дольника [Гаспаров 1968], архивные тезисы И. К. Романовича были нам неизвестны; пользуемся здесь случаем восстановить память о его заслугах перед русским стиховедением.

1905 ГОД И МЕТРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ БЛОКА, БРЮСОВА, БЕЛОГО

Предлагаемое сообщение подсказано недавним оживлением работ по метрическому репертуару русских поэтов. В 1979 г. вышел сборник «Русское стихосложение XIX в.». Там было много интересного, но особенный интерес представляли разделы о диахронической эволюции каждого поэта: как менялись стиховые предпочтения автора и как соотносились эти перемены с этапами его жизненного и творческого пути. Такие стихотворные биографии некоторых авторов — Пушкина, особенно Тютчева, даже Дельвига — читаются почти как роман. Намечается даже общая схема смены этапов: период выработки стиховой манеры, потом ее освоения, потом ее широкого, серийного использования, потом ее исчерпанности и осторожного нащупывания новых путей, а потом, если жизнь позволяет, начинается новый цикл. И все это отражается в таких объективных показателях, как количественная продуктивность, предпочтение больших или малых жанров, пропорции метрического репертуара и строфики, иногда — ритмика наиболее показательных размеров.

Годы первой русской революции были важны для русских поэтов и как большой общественный опыт, и как события личной жизни: 1905 — это роман Брюсова с Н. И. Петровской, 1906 — Белого с Л. Д. Блок, 1907 — Блока с В. В. Волоховой. (Так для Тютчева решающим совпадением для его позднего творчества оказались польское восстание 1863 г. и смерть Е. А. Денисьевой в 1864 г.) Естественно посмотреть, какую параллель находят эти жизненные события в стиховых вкусах, идут они с упреждением или запозданием и пр.

Мы сделали прикидку такого рода на материале метрического репертуара названных трех поэтов — по количеству текстов (не строк!), т. е. обращений к каждому размеру (а не всей продукции каждого размера!) за каждый год. Блок обследовался по Полному собранию сочинений [Блок 1960]; Брюсов — по Собранию сочинений [Брюсов 1973], прижизненным сборникам и посмертным публикациям; Белый — по однотомнику большой серии «Библиотеки поэта» [Белый 1966], прижизненным сборникам и по рукописи «Зовов времен» в РГАЛИ. Было бы очень интересно привлечь еще и материал по Вяч. Иванову, но там не всюду можно установить точную хронологию до года.

Общие, массовые тенденции эволюции русского стиха в первой четверти XX в. известны: это прежде всего — освоение неклассических, чисто-тонических размеров. Это значит: в 1890-х годах примерно половина русских лирических стихов писалась ямбом, четверть — хореем, четверть — тремя трехсложными размерами вместе взятыми; а к 1925 г.

доля ямба и доля хорея остается примерно той же, зато трехсложные размеры наполовину сокращаются, уступая свое место дольнику, акцентному стиху и прочим неклассическим формам. Посмотрим же, как это наступление неклассических размеров проявляется в творчестве трех поэтов. Оказывается — очень по-разному.

У Брюсова интерес к неклассическим новациям сосредоточен в раннем творчестве, до 1900 г., и в позднем, после 1919 г. В промежутке они отступают до минимума перед классической силлаботоникой, причем минимум неклассичности и максимум классичности приходится если не на самую революцию 1905 г., то во всяком случае рядом. У Блока наоборот: начинает он с минимума неклассических размеров, максимума его чисто-тонические новации достигают почти точно в годы первой русской революции (об этом «почти» будет сказано далее), затем вновь падают до прежнего минимума, а затем Блок вообще перестает писать стихи, и среди этого молчания — только одна вспышка, но знаменательная: это «Двенадцать», решительно неклассическое стиховое построение, представляющее собой прямой отклик на новую русскую революцию. Наконец, у Белого у одного эволюция неклассических размеров на первый взгляд точно соответствует общей тенденции эпохи: минимум в начале, затем от периода к периоду их все больше, и в 1920-х годах больше всего. Но и у него при ближайшем рассмотрении картина окажется более сложной и напряженной.

Что стихотворные формы в сознании поэтов и читателей семантизируются, это общеизвестно. Для Маяковского неклассические размеры твердо связывались со стихией революции, а то, что он презрительно называл хореями да ямбами, — со стихией контрреволюции. Блок писал в предисловии к «Возмездию», что ощущал ямб как музыкальный ритм эпохи, идущей к собственной катастрофе и рождению нового человека, а о строчках «Русского бреда» отмечал в дневнике (4 марта 1918): «У меня непроизвольно появляются хореи, значит, может быть, погибну». Как складываются такие синкретические фантазии, — вопрос, имеющий очень большое культуроведческое значение, и исследования сдвигов в метрическом репертуаре могут сильно помочь разобраться в нем. Для Андрея Белого, который во всех своих тенденциях умел идти до самого предела и еще дальше, это дает интересную картину уже сейчас. Но сначала — о Брюсове и Блоке.

У Брюсова история стиховых исканий сравнительно проста и, самое главное, почти не связана с внешними событиями литературной и общественной истории. Его осознанное дело — обновить русский стих, и он это делает все более тонкими средствами. Сперва — метрическими, самыми простыми. В 1898—1899 гг. он экспериментирует с неклассическими размерами, доля их — 22% метрического репертуара, почти четверть. Около 1900 г., на половине работы над «Tertia vigilia», он пере-

ходит к более тонким средствам, ритмическим и синтаксическим: создает тот специфически брюсовский тип ораторского ямба, прежде всего 4-стопного, который на современников произвел неизгладимое впечатление, потомками безошибочно ощутим, а от детального научного анализа ускользает до сих пор. После этого неклассические размеры ему уже больше не нужны, доля их с 22% падает к 1909 г. до 2%, а доля 4-стопного ямба — именно 4-стопного — с такой же неуклонностью нарастает. Около 1910—1912 гг. наступает перелом: окостеневшая ритмико-синтаксическая интонация приедается, Брюсов сбавляет долю ямбов вообще и 4-стопных в частности и перемещает свое внимание сперва в область строфики и твердых форм, а потом, после 1919 г., — опять в область метрики, опять к неклассическим размерам, доля которых достигает уже 33%. Таким образом, начало брюсовского углубления в классику — это 1900 г., заметно раньше первой революции, а конец — 1919 г., заметно позже последней революции. Сами революционные рубежи почти не сказались на движении его метрического репертуара. Единственно, чем он, пожалуй, откликнулся на события 1904—1907 гг., — это усилением хорея, который в эти годы даже немного теснит ямб: видимо, Брюсов ощущал этот метр более динамичным и более отвечающим переживаемому моменту.

У Блока история применения неклассических размеров выглядит так. До 1901 г. у него их не больше 2% (сперва гексаметры, в конце 1901 г. первые 3-иктные дольники); в 1902 г. — уже 11% (почти сплошь 3-иктные дольники — «Вхожу я в темные храмы...» и др., но уже и первые тактовики — «Царица смотрела заставки...» и др.). В 1903 г. — первый высокий всплеск, 36% (преимущественно дольники — «Потемнели, поблекли залы...» и др.; но также и больше тактовиков чем когда бы то ни было — «Просыпаюсь я — и в поле туманно...», «По городу бегал черный человек...» и др.). В 1904 г. — некоторый спад, 19%; но спадают преимущественно легкие дольники, а тяжелые тактовики остаются («Ранним утром, когда люди ленились шевелиться...») и даже является первый свободный стих («На перекрестке, Где даль поставила...»). В 1905 г. — второй высокий всплеск, 40%, причем 3-иктных дольников («Ты в поля отошла без возврата...») уже мало, а господствуют вольные дольники («Твари весенние», «Вот открыт балаганчик...» и др.), отчасти 4-иктные («Вот Он — Христос — в цепях и розах...»), и все те же тактовики и верлибры. После этого в 1906 г. уже начинается спад, 22% (почти сплошь мелкие дольники из «Балаганчика» и «Короля на площади»); в 1907 г. — 10% (из «Снежной маски») — Блок возвращается к уровню 1902 г.; и наконец, в 1910—1914 гг., 3% — Блок возвращается к исходному уровню 1901 г. Таким образом, полоса блоковского увлечения неклассической, расшатанной тоникой укладывается в 1903—1906 гг., с двумя кульминациями: в 1903 — году свадьбы

и первых публикаций, и в 1905 г. — году революции, т. е. как бы при началах сперва своей, а потом общей новой жизни. И та и другая внутренне ощущались Блоком как дисгармония и катастрофа. Вспомним, что хронологические рамки блоковского II тома — 1904—1908 гг.; таким образом, смена формальной манеры у Блока как бы упреждает смену содержательной манеры, и «Распутья» оказываются скорее прологом II тома, чем эпилогом I.

Что касается классических размеров, противостоящих неклассическим, то здесь главной жертвой оказывается ямб. С наступлением тоники отступает именно ямб: доля его до 1900 г. — три четверти всей продукции, в 1901—1902 гг. — половина, в критические 1903—1906 гг. — одна четверть, в 1907—1909 гг. — опять половина, и после 1910 г. — по крайней мере две трети. Остальные классические размеры — буферные и существенно не меняют картину; только хорей заметно усиливается в 1904 и 1907 гг., оба раза как бы сдерживая наступление ямба вслед отступающей тонике.

Наконец, у Андрея Белого нарастание доли неклассических размеров имеет вид, казалось бы, ровный и объяснимый: 1900—1903 гг. — 3%, 1904—1909 — 10% (а если выделить 1904—1907 гг., то даже 16%), 1910—1918 — 14% (а если учесть поэму «Христос Воскрес», то и больше), 1920—1931 — 38% (но если учесть поэму «Первое свидание», то немного меньше). Получается картина неуклонного усиления неклассической тоники с двумя сильными толчками — на революции 1905 г. (доля неклассики в этом году — 22%) и на революции 1917 г. (поэма «Христос Воскрес»). При этом неклассические размеры у Белого имеют совсем другой вид, чем у Блока: дольников и прочих легковоспринимаемых форм очень мало, а подавляюще преобладает (во всех периодах) тот аморфный, переменчивый, интонационно расчлененный и непредсказуемо прорифмованный стих, которым написаны «Душа мира», «Осинка», «Горе», сборная поэма «Мертвец», большая часть книги «После разлуки» и, конечно, «Христос воскрес».

Интересное начинается, когда мы посмотрим, как соотносится эта доля неклассических размеров с долей ямба. У Блока, как мы видели, они находились в отношении дополнительности: одни наступали, другой отступал. У Белого и неклассические размеры, и ямб наступали, сдавливая и вытесняя все остальное: хореи и трехсложные размеры. При этом в годы первой революции энергичнее наступал ямб (особенно 4-стопный), в годы второй — неклассические размеры. (Для Блока революция 1905 г. была движением от ямба, для Белого — к ямбу.) В 1900—1903 гг. главное поприще новаторских экспериментов Белого — вольные, нетрадиционные трехсложники, ямба у него только 27%, меньше, чем амфибрахия. В 1904—1909 гг. доля ямба у него взлетает вдвое, а доля 4-стопного ямба — всемеро: в сборнике «Урна» 60% стихотворе-

ний написано 4-стопным ямбом, 35% — другими ямбами и только 4 стихотворения — неямбическими размерами; сам Белый делает об этом замечание в предисловии. В 1910—1918 гг. волна 4-стопного ямба с такой же стремительностью откатывается, но общий уровень ямба остается по-прежнему высок: в лирике — около 60%. 1921 г. дает последний взлет 4-стопного ямба в «Первом свидании», и затем в последнем десятилетии Белого, наконец, наступает равновесие: около 40% стихотворений писаны ямбами, около 40% — неклассическим интонационным стихом, а оставшиеся 20% — остальными размерами (преимущественно амфибрахием).

Таким образом, поэзия Белого застывает в напряжении между двумя стиховыми полюсами: с одной стороны — ямб, особенно 4-стопный: предельная строгость, четкость и ритмичность; с другой стороны — интонационный («мелодический», как предпочитал выражаться Белый) стих: предельная аморфность, легкость, гибкость. «Будем искать мелодию» называлась статья Белого при сборнике «После разлуки» с изложением принципов этого стиха. Такая поляризация была у Белого осознана и осмыслялась семантически. В первом томе его итогового двухтомника, «Зовы времен», собраны преимущественно стихи о природе, мире и Боге, все они тяготеют к мелодической аморфности и завершаются поэмой «Христос воскрес»; во втором томе, «Звезда над урной», собраны стихи о России, городе и о себе, все они тяготеют к ямбической строгости и завершаются поэмой «Первое свидание». Пропорции в «Зовах времен» таковы: ямбов и неклассики поровну, приблизительно по одной трети всего материала; 4-стопных ямбов меньше четверти от общего числа ямбов; рифмовки *МЖМЖ* четверть от общего числа 4-стопных ямбов. В «Звезде над урной»: ямбов не поровну, а в 8 раз больше, чем неклассики; 4-стопных ямбов больше половины от общего числа ямбов; рифмовки *МЖМЖ* целых две трети от общего числа 4-стопных ямбов. Тематическое и метрическое обособление происходят, стало быть, параллельно.

О том, как из работы над этими двумя типами стиха у Белого раздельно выросли две его главные «стиховедческие» концепции — статическая в книге «Символизм» (1910) и динамическая в книге «Ритм как диалектика» (1929) — см. выше, в статье «Белый-стиховед и Белый-стихотворец».

К. Ф. Тарановский показал, что на уровне ритмики Белый связывал в своем ямбе ритм типа «Холóдное небытие» с трагическим надрывом, а ритм «Об иллюзóрности пространства» — с разрешающей гармонией [Тарановский 1966]. К этому можно добавить, что на уровне строфики в том же ямбе у него также противопоставлялись более нервные четверостишия с отрывистыми окончаниями *МЖМЖ* и более спокойные *ЖМЖМ*. Теперь мы видим, что этот ряд семантизаций про-

должается и на уровне метрики, где ямб в целом противопоставляется неклассическому интонационному стиху. А впервые определилось это противопоставление в стихах, написанных в пору революции и реакции 1904—1909 гг. Творчество Белого уже не в первый раз оказывается образцово-показательным материалом для исследований, опыт которых потом переносится на творчество других поэтов; можно надеяться, что изучив технику семантизации стиха у Белого, мы приблизимся к пониманию (по-видимому, более сложной) техники семантизации стиха и у Брюсова и у Блока.

Пропорции основных метров в репертуаре Брюсова, Блока, Белого

Я — ямб; Х — хорей; Д — дактиль; Ам — амфибрахий; Ан — анапест; НКл — неклассические размеры. Все цифры — в процентах. При показателе ямба в скобках указан показатель 4-стопного ямба.

	Я	*Х*	*Д*	*Ам*	*Ан*	*НКл*	*Число текстов*
В. Брюсов							
1898—1899	39(9)	18	9	6	6	22	122
1900—1903	54(28)	22	6	7	4	7	265
1904—1907	41(31)	37	11	4	3	4	192
1908—1909	72(48)	18	2	2	4	2	54
А. Блок							
1898—1900	73(49)	7	7	3	7	3	283
1901—1902	52(33)	15	7	3	16	7	339
1903	25(19)	9	12	6	12	36	95
1904	17(13)	33	6	2	23	19	52
1905	19(17)	17	3	5	16	40	58
1906	35(30)	20	4	11	8	22	79
1903—1906	25(21)	18	7	7	13	30	284
1907—1909	55(39)	21	2	5	8	9	197
1910—1914	60(36)	14	6	4	13	3	131
А. Белый							
1900—1903	27(5)	5	9	30	26	3	121
1904—1909	51(35)	16	4	11	8	10	184
1910—1918	58(10)	8	3	5	12	14	59
1920—1931	40(13)	1	3	12	6	38	68
«Зовы времен»	34(8)	2	6	15	7	36	156
«Звезда над урной»	57(33)	13	5	14	4	7	187

P. S. ***Статья была написана для конференции в Тарту, которая называлась (кажется) «1905 год и русская литература»; название это было цензурным прикрытием, но я принял его всерьез. Полное издание стихов Белого под ред. Дж. Малмстеда (Мюнхен, 1982) уже существовало, но еще не было мне доступно. Разумеется, все предлагаемые здесь подсчеты дают лишь первое приближение к предмету — число текстов, а не число строк, показатели внимания поэта к каждому размеру, но не интенсивности его разработки. Метрических справочников по Блоку, Брюсову и Белому еще не существует; такие книги, как*** R. Kembal. *Alexander Blok: a study in rhythm and metre (The Hague, 1965)*, ***конечно, недостаточны.***

СТИХ АННЫ АХМАТОВОЙ

1. Материалом для анализа послужили стихи Ахматовой, вошедшие в однотомник «Стихотворения и поэмы» под ред. В. М. Жирмунского (Л., 1976) и в трехтомник «Сочинения» (т. 1—2. — Нью-Йорк, изд. 2, 1967—1968; т. 3. — Париж, 1979). Главных трудностей при работе с материалом было две.

Во-первых, среди не опубликованных при жизни отрывков трудно разделить, какие являются, так сказать, законченными произведениями в жанре «отрывка» (заглавие, нередкое у Ахматовой), а какие — отрывками в буквальном смысле слова, недописанными и не готовыми для печати. Думается, например, что № 625 по Жирмунскому, который даже в его однотомнике начинается с многоточия и маленькой буквы: «...что с кровью рифмуется, кровь отравляет / и самой кровавою в жизни бывает» — вряд ли мог в таком виде появиться в любом прижизненном издании Ахматовой. Поэтому некоторые тексты такого рода приходилось отсеивать — и, конечно, в достаточной мере произвольно. Так, из последних (недатированных — по-видимому относящихся к 1960-м годам) текстов издания Жирмунского мы позволили себе не учитывать № 610, 613—614, 618—621, 624—627. Стихотворение № 391 (первое из «Вереницы четверостиший»: «Что войны, что чума?..»), являющееся осколком более объемистого текста, приведенного в вариантах и не печатавшегося явно по цензурным соображениям, мы позволили себе взять в полном его объеме; точно так же — и стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» При учете не стихотворений, а строк вставала дополнительная трудность: в некоторых стихотворениях имеются намеренно оборванные строки, и учитывать их, например, как 2-ст. ямбы среди 5-стопных значило бы искажать общую установку на восприятие стихотворения (такова последняя строка в № 271, начальная в № 531 и пр.); такие строки мы не учитывали, пропускали, хотя и сознавая, что это не лучший выход.

Во-вторых, некоторые произведения состоят из отрывков, написанных разными размерами; таков прежде всего «Реквием», но таково же и коротенькое стихотворение № 123 из 4-стишия 5—6-ст. хорея «Я с тобой не стану пить вино...» и 4-стишия 4-ст. хорея с цензурными усечениями «А у нас тишь да гладь...» В таких случаях каждый иноразмерный отрывок учитывался отдельно, и № 123 распадался на два 4-стишных текста.

В-третьих, некоторые стихотворения не имеют дат или датируются рядом лет («Реквием», 1935—1940). Здесь приходилось поступать так. Стихи с датировками типа «1911—1912» относимы были к позднейшему из названных годов. Стихи с датировками типа «1910-е годы» при обзоре по годам не рассматривались, а при обзоре по периодам включа-

лись в соответственный период. Недатированные куски «Реквиема», таким образом, были отнесены к 1940 г., хотя условность этого очевидна. 86 строк «Большой исповеди» 1962—1963 гг. были механически разделены пополам между этими годами. Самым тяжелым случаем была «Поэма без героя». В ранней, ташкентской редакции, согласно с авторскими указаниями, I часть датируется 1940 годом, «Решка» — 1941-м, «Эпилог» — 1942-м; каждое из трех посвящений тоже имеет авторскую дату. Но в ходе дальнейшей работы поэма к 1963 г. удвоилась в объеме и обросла строфами-попутчицами (всего 333 стиха), причем датировать каждое дополнение невозможно. Пришлось совершенно механически разделить добавленный объем на 19 лет (с 1945 — первого фиксированного возвращения к поэме — по 1963 г., которым датирован «окончательный» текст), по 17—18 строк дольника на год. На всякий случай был сделан и параллельный подсчет с полным вычетом трех поэм — только для лирики, «Реквиема» и «эпических отрывков». Расхождение в пропорциях, довольно заметное, будет показано ниже. Всего учтено для полного подсчета 713 текстов, 9771 стих Ахматовой; с вычетом поэм — 710 текстов, 8498 стихов.

2. Первый напрашивающийся вопрос — периодизация творчества Ахматовой. Общим местом стало различать «раннюю» и «позднюю» Ахматову и напоминать, как «поздняя» критически относилась к «ранней». Действительно, стилистический контраст между вызывающе простой и «вещной» поэзией дореволюционной Ахматовой и вызывающе сложной и зашифрованной поэзией ее последних лет разителен; но точные границы этих периодов пока никем не отмечены. Рассмотрим их с самой примитивной точки зрения — стихотворной продуктивности (табл. 1). В скобках указан средний объем текста без учета поэм «У самого моря», «Путем всея земли» и «Поэма без героя»). К 1950 г. отнесены стихотворения цикла «Слава миру». В общую сумму не входят 64 стиха «1910-х годов» и 333 стиха прироста к «Поэме без героя», дополняющие ее до 9771 стиха.

Таблица 1

Период	Число текстов	Число стихов	Средн. объем текста
1904—1913	146	1955	13,4
1914—1917	148	2246	15,2 (13,8)
1918—1922	60	749	12,5
1923—1939	39	439	11,2
1940—1946	142	2128	15,0 (10,4)
1950	19	289	15,2
1947—1955	18	176	9,8
1956—1959	45	501	11,1
1960—1965	89	891	10,0
Всего...	706	9374	13,2

Из таблицы следует, что — по крайней мере с точки зрения количества написанного — в творчестве Ахматовой выделяется более двух периодов. Ранний — это дооктябрьские и первые послеоктябрьские годы, кончая «Anno Domini»: в среднем 25 стихотворений в год (если отбросить 4 ученических опыта 1904—1907 гг.). Затем — пауза, когда, по словам поэтессы, само имя ее было запрещено к упоминанию в печати: 1923—1939 гг., в среднем 2 стихотворения в год. В 1940 г. запрет снимается, стихи Ахматовой печатаются в журналах, выходит сборник «Из шести книг», пишется «Путем всея земли» и начинается «Поэма без героя»; эта волна творчества продолжается до самого постановления ЦК 1946 г. — в среднем 20 произведений в год (как стилистически они соотносятся с «ранней» и «поздней» Ахматовой, еще не исследовано). Затем — новая пауза, когда имя Ахматовой если и упоминается, то лишь ради поношения (в среднем опять 2 стихотворения в год; особняком стоит лишь 1950 г. с его официозной продуктивностью). И, наконец, поздний период запоздалого почета: 1956—1965 гг., в среднем 13 с небольшим стихотворений в год.

Конечно, эти данные не исчерпывают всего творчества Ахматовой: известно, что писались произведения, которые были уничтожены или погибли иным образом и не могли быть восстановлены по памяти. Но пропорции периодов творческого подъема и упадка от этого вряд ли меняются; самое значительное из этих произведений, «Энума элиш», относится как раз к «среднему» подъему 1940-х годов.

Если вести счет не по текстам, а по строкам, то картина будет такая: в 1904 (1909) — 1922 гг. написано 51% всех стихов Ахматовой; в последующей паузе — 5%; в 1940—1946 гг. — 22%; в новой паузе 6%; наконец, в 1956—1965 гг. — 16%. «Ранняя» Ахматова имела основания остаться в благодарной памяти читателей не только качеством, но и количеством своих стихов.

3. Из той же таблицы видно еще одно изменение: как короче становится средняя длина текста. От 3—4 она падает до 2—3 четверостиший. Это — несомненное следствие стилистических тенденций поздней Ахматовой: во-первых, к дидактической сентенциозности, во-вторых, к зашифрованной недоговоренности. Возможно, однако, что здесь сказался и опыт «паузных» лет, работы над «сожженными тетрадями». Когда стихи сочинялись затем, чтобы быть единожды записанными, запомненными наизусть, а потом уничтоженными, это естественно толкало не только к четкости и афористичности, но и к краткости стихотворений. Из этой тенденции к нарастающей краткости резко выбивается лишь «Слава миру» 1950 г., по-видимому ориентированная на среднюю длину журнальных лирических стихотворений тех лет (сравнительными подсчетами мы, к сожалению, не располагаем); это тоже представляется вполне естественным и вряд ли требует объяснений.

Забегая вперед, скажем, что между длиной текста и его стихотворным размером имеется некоторая связь, хоть и не очень сильная. Так, среди лирики 1909—1917 гг. (если отбросить длинные белые 5-ст. ямбы) наибольшую среднюю длину имеют стихи, написанные хореем — 4-стопным (14 строк) и 4—3-стопным (13,2 строки); может быть, в этом сказывается память об «эпической» семантике хорея («Сказка о черном кольце»). А среди лирики 1956—1965 гг. (где хорей почти выходит из употребления) длиннее всего стихи, написанные 3-ст. амфибрахием (15 строк — за счет таких стихотворений, как «Поэт», «Читатель» и др.). Любопытно, что 6-ст. ямб, привыкший, вроде бы, к большим объемам, у Ахматовой за единичными исключениями («Клевета») употребляется только в коротких стихотворениях: это не элегическая, а скорее эпиграмматическая традиция.

4. Если считать разностопные урегулированные комбинации строк одного метра — 4—3-ст. дактиль, 5—5—5—4-ст. хорей и пр. — за один размер (*Рз*), а разностопные неурегулированные комбинации их — вольный ямб, вольный дольник и пр. — тоже за один размер (*В*), то можно сказать, что Ахматова в своем творчестве пользуется 46 размерами. Перечислим их от наиболее к наименее употребительным, пользуясь обычными у стиховедов сокращениями: *Я4* — 4-ст. ямб, *АмРз* — разностопный амфибрахий, *АнВ* — вольный анапест, *Х* — хорей, *Д* — дактиль, *п.а.* — 3-сложник с переменной анакрусой, *Дк* — дольник, *Тк* — тактовик, *5сл* — «кольцовский» 5-сложник, *э.д.* — элегический дистих, *а.с.* — акцентный стих, *св.с.* — свободный стих.

127 текстов Ахматовой написаны *Я5*; 82 — *Дк3*; 77 — *Я4*; 66 — *Ан3*; 56 — *Х4*; 53 — *Х5*; эти размеры в совокупности составляют почти две трети (64,7%) стихотворной продукции Ахматовой. Дальше с заметным отрывом следуют: 31 раз — *ЯВ*; 22 раза — *Ам3*; 20 — *ЯРз*; 19 — *ДкРз* и *ХРз*; 18 — *Я6*; 16 — *Дк4*; 11 — *Я3* и *АмРз*; 10 — *ДкВ*; 8 — *ХВ*; 7 — *Х3* и *ДРз*; 6 — *Ам4*; 5 — *Х6* и *Д4*; 3 — *Д3, Ан5, АнРз, Тк3, а.с.2;* 2 — *ДВ, Ан4, АнВ*; наконец, по 1 разу — *Д5, Д6, Ам2, Ам5, Ан2, п.а.3, п.а.5, п.а.В, Х4* с цезурным усечением («А у нас тишь да гладь...»), *Тк2, Тк4, 5сл, э.д., а.с.3, а.с.В, св.с.*

Общее соотношение основных метров (ямбы — хореи — трехсложники — дольники — прочие неклассические размеры) имеет у Ахматовой следующий вид (в процентах):

	Я	*Х*	*3-сл.*	*Дк*	*Проч.*
1903—1913	28	27	16	26	3
1914—1922	41	24	18	15	2
1923—1946	43	18	14	22	3
1947—1965	45	14	19	10	2
В среднем	40	21	19	18	2

Пропорции классических размеров более или менее традиционны (постепенное падение хореев и возвышение анапестов мы рассмотрим далее). Но обращает на себя внимание высокий процент дольников (особенно в пору ранней лирики и в пору «Поэмы без героя») — недаром Ахматова вслед за Блоком считается канонизатором этого метра в русской поэзии.

Более сложными, чем дольники, формами неклассического стиха Ахматова в отличие от своих младших современников не увлекалась. Единичные примеры, перечисленные выше, — это такие тексты, как свободный стих «Думали: нищие мы, нету у нас ничего» (при желании может интерпретироваться как *ДкВ* без рифм, с одним нарушением ритма); акцентный 2-ударник «Из высоких ворот, Из заохтенских болот...»; элегический дистих «Если бы брызги стекла, что когда-то, звеня, разметались...», пятисложник «А ведь мы с тобой Не любилися...»; тактовик 4-иктный в «У самого моря» и 3-иктный в «Когда человек умирает...»; вольный 3-сложник с переменной анакрусой в раннем (1906) «Я умею любить, Умею покорной и нежною быть...» и пр.

5. Подавляющее большинство стихов Ахматовой — средней или чуть более средней длины: 4—5-стопные ямбы и хореи, 3—4-стопные амфибрахии и анапесты. В 2-сложных размерах преобладают более длинные строки, в 3-сложных — более короткие.

В «Вечере» и «Четках» 4- и 5-ст. ямбы шли приблизительно вровень, затем 5-ст. ямб выходит вперед, в 1917—1946 гг. он преобладает над 4-стопником вдвое, в последний период — меньше. 4-стопные и 5-стопные хореи в «Вечере» и «Четках» тоже шли вровень, в «Белой стае» и «Anno Domini» 4-стопник выходит вперед и преобладает больше, чем вдвое, но затем вдруг почти исчезает, так что в среднем и позднем периоде 5-ст. хорей почти втрое чаще 4-стопного. Вот пропорции этих размеров по четырем периодам (1909—1913—1922—1946—1965):

	Я4 : Я5	*Х4 : Х5*
1909—1913	18 : 16	15 : 12
1914—1922	23 : 40	28 : 12
1923—1946	12 : 26	6 : 11
1947—1965	10 : 12	3 : 13

3-ст. амфибрахий у ранней Ахматовой господствует исключительно, в средний период оттесняется 4-стопным, в поздний возвращает себе перевес (соотношение текстов: 8 : 0, 1 : 3, 6 : 2). 3-ст. анапест господствует над 4-стопным безоговорочно (соотношение текстов — 31 : 1, 9 : 9, 18 : 1). Длинные размеры («Небывалая осень построила купол высокий...», «Еще целовала Антония мертвые губы...») употребляются ред-

ко и без ощутимой семантической нагрузки. Зато два коротких размера, 2-ст. амфибрахий и 2-ст. анапест, резко выделяются, будучи употреблены в длинных стихотворениях (что для коротких размеров — редкость), посвященных воспоминанию о давнем прошлом: это поэма «Путем всея земли» («Окопы, окопы — заблудишься тут! От старой Европы остался лоскут...») и «Царскосельская ода» («Так мне хочется, чтобы Появиться могли Голубые сугробы с Петербургом вдали...).

Разностопные и вольные размеры у Ахматовой в подавляющей части составляются из строк такой же длины, какая господствует среди равностопных. Так, среди разностопных хореев из 19 текстов 14 представляют собой 4—3-стопник («Я на солнечном восходе Про любовь пою...» и пр.) и два — 5—4-стопник («Помолись о нищей, о потерянной, О моей живой душе...»). Среди разностопных ямбов — из 20 текстов 15 являются 4—3-стопниками («...А я иду — за мной беда Не прямо и не косо...»). Среди разностопных дактилей 4—3-стопники составляют 6 из 7 текстов, среди разностопных амфибрахиев — 7 из 11 текстов, среди разностопных дольников — 16 текстов из 19. Среди вольных ямбов из 31 текста 15 — это колеблющийся 5—6-стопник (например, «Есть в близости людей заветная черта... Теперь ты понял, отчего мое Не бьется сердце под твоей рукою»), достаточно устойчиво сформировавшийся к концу XIX — началу XX в. (Апухтин, Блок), а 11 — колеблющийся 4—3-стопник (например, «Привольем пахнет дикий мед, Пыль — солнечным лучом...»), не имеющий устойчивой традиции и рождающийся из расшатанного 4—3-стопного стиха — у Ахматовой он появляется только с 1930-х годов. Среди вольных хореев в пределах 4—3 стоп держатся 5 текстов из 8 (происхождение — то же), среди вольных дольников — 6 текстов из 10. Расшатывание урегулированных дольников в неурегулированные почти на глазах читателя происходит в ходе работы над «Поэмой без героя»: в ранней редакции отклонения от основной строфы с окончаниями *ЖЖМЖЖМ* (преимущественно — затянутые строфы *ЖЖМЖЖЖМЖЖМЖЖМЖЖМ* и др.) составляют 8%, в окончательной — 26%.

6. Таким образом, ведущими размерами в корпусе текстов Ахматовой являются *Я5, Дк3*, затем с отрывом *Я4, Ан3, Х4 и Х5*. Как распределяется доля этих размеров (от числа строк) показано в таблице 2.

Высокий процент *Дк3* объясняется, конечно, большим массивом «Поэмы без героя». Если исключить из подсчета ее, «У самого моря» и «Путем всея земли», то картина заметно изменится (табл. 3).

Таблица 2

Период	Размеры (в %)						
	Я5	*Дк3*	*Я4*	*Ан3*	*Х4*	*Х5*	Число строк
1904—1913	11,5	17,0	14,0	7,0	10,0	8,0	1987
1914—1917	15,0	13,5	8,5	8,5	12,5	4,0	2278
1918—1922	17,0	3,0	10,5	12,5	16,0	7,0	749
1923—1939	36,0	10,0	8,0	7,0	10,0	11,0	439
1940—1946	21,0	28,0	6,0	3,0	2,0	6,0	2164
1950	40,0	12,0	19,5	—	—	—	307
1947—1955	8,5	22,0	0,5	8,0	—	—	313
1956—1959	11,0	17,5	11,0	13,0	—	3,0	571
1960—1965	8,0	16,0	9,5	12,5	1,0	10,5	963
В среднем	17,0	17,0	10,0	8,0	7,0	6,0	9771

Таблица 3

Период	Размеры (в %)						
	Я5	*Дк3*	*Я4*	*Ан3*	*Х4*	*Х5*	Число строк
1904—1913	11,5	17,0	14,0	7,0	10,0	8,0	1987
1914—1917	17,0	15,0	10,0	10,0	14,0	4,5	1998
1918—1922	17,0	3,0	10,5	12,5	16,0	7,0	749
1923—1939	36,0	10,0	8,0	7,0	10,0	11,0	439
1940—1946	30,0	4,5	9,0	5,0	3,0	9,0	1468
1950	42,0	7,0	21,0	—	—	—	289
1947—1955	30,0	—	2,0	27,0	—	—	176
1956—1959	13,0	5,0	12,5	15,0	—	3,0	501
1960—1965	9,0	6,0	10,0	17,5	1,0	11,5	891
В среднем	19,0	5,0	11,0	9,0	8,0	7,0	8498

Из таблиц видна эволюция употребительности ведущих размеров Ахматовой. Ярче всего — в использовании хорея. В ранний период и 4-ст., и 5-ст. хорей держатся выше среднего своего уровня, причем 4-ст. хорей преобладает над 5-стопным, в средний период, наоборот, 5-стопный начинает преобладать над 4-стопным; затем оба размера начисто исчезают из употребления, и лишь в последние годы 5-ст. хорей возвышается вновь («Не пугайся: я еще похожей...», «Запад клеветал и сам же верил...»), а 4-ст. хорей остается лишь в случайных набросках. Подобную же эволюцию проделывает 3-ст. анапест: он сравнительно высоко держится в ранний период (постепенно повышаясь от «Четок» к «Anno

Domini», от «По аллее проводят лошадок...» до «А, ты думал, я тоже такая...»), затем резко падает в средний период и вновь поднимается до максимума в последний период («О, как пряно дыханье гвоздики...», «Не стращай меня грозной судьбой...» и др. 4-ст. ямб начинает с максимума в «Вечере» и «Четках» («А там мой мраморный двойник...», «Звенела музыка в саду...» и др.), быстро падает до среднего уровня, а потом еще ниже, и лишь в последний период возвращается хотя бы к среднему уровню («Казалось мне, что песня спета...» и др.). 3-иктный дольник в лирических стихах высоко держится только до 1917 г., а затем его основным носителем в среднем и позднем периоде становится «Поэма без героя» с примыкающими к ней отрывками, в лирике же он не превышает среднего своего уровня.

Таким образом, доля всех перечисленных размеров (кроме эпического дольника) падает в средний период творчества Ахматовой; образовавшийся вакуум заполняется главным ахматовским размером, 5-ст. ямбом, который уверенно нарастает от ранних стихов к 1950 г. и лишь после этого опускается ниже среднего своего уровня, освобождая место для возрождения других размеров. 5-ст. ямб, оттеняемый то лирическим, то эпическим 3-иктным дольником, — вот твердая основа метрического репертуара Ахматовой; любопытно, что критика, кажется, обращала на это мало внимания и предпочитала цитировать стихи других размеров. На самом же деле, остальные размеры выступают лишь как узоры на этой основе, в начале и конце ахматовского творчества — разнообразнее, в середине — скуднее. Наиболее беден размерами официозный цикл «Слава миру» 1950 г. — в нем только 5-ст. ямб (максимальный показатель), 4-ст. ямб и 3-иктный дольник.

7. Ритмика основных размеров Ахматовой тоже менялась от эпохи к эпохе. Частично она уже обследована: ранний 4-ст. ямб — К. Тарановским, 5-ст. ямб до 1922 г. — Дж. Бейли, 5-ст. хорей до 1921 г. и 3-иктный дольник — нами. С дополнениями и уточнениями эволюция этих ритмов отражена в таблице 4.

В таблице учтены ритмические вариации (формы) дольника: (I) «По аллеям проводят лошадок», (II) «Как велит простая учтивость», (III) «Поцелуем руки коснулся», (IV) «Петербургская весна», (V) «За оконная синева». Для среднего периода взята «Поэма без героя» в ташкентской редакции. Она написана неровно: два куска в ней («Только ряженых ведь я боялась...» — 5 строф; «Ты в Россию пришла ниоткуда...» — 3 строфы; как известно, именно с этого отрывка началось сочинение поэмы) состоят из почти сплошных строк I формы, т. е. чистых анапестов. Строка «1940—1942» дает статистику форм ташкентской редакции целиком, строка «(1940—1942)» — с вычетом этих 8 строф: разница, как мы видим, ощутительная, ритм поэмы был нащупан поэтом не сразу. Для позднего периода Ахматовой взяты строки оконча-

тельной редакции поэмы, отсутствовавшие в ташкентском варианте, и строфы-спутники, отколовшиеся от поэмы.

Таблица 4

Размер	Период	Процент ударности стоп					Число строк
		I	II	III	IV	V	
Ямб 4-ст.	1909—1917	84,0	86,5	45,5	100	—	350
	1945—1965	77,5	78,0	42,5	100	—	298
Ямб 5-ст. рифмован.	1910—1913	84,5	81,5	89,0	39,5	100	162
	1914—1916	75,5	68,5	80,5	46,0	100	143
	1917—1922	77,5	82,5	83,0	44,5	100	192
	1935—1946	76,5	69,0	84,0	34,5	100	235
	1956—1965	76,5	73,5	81,0	47,5	100	286
Ямб 5-ст. нерифм.	1913—1916	90,8	64,2	81,7	44,0	100	109
	1940—1945	82,6	66,0	81,4	50,5	100	156
Хор. 5-ст.	1910—1921	62,0	86,0	85,0	42,0	100	220
	1935—1965	53,0	81,0	77,0	60,0	100	269
			Вариации				
Дольник 3-иктный	1904—1921	30,0	27,0	37,5	1,5	4,0	492
	1940—1942	32,0	20,0	38,0	—	10,0	351
	(1940—1942)	18,0	24,0	46,5	—	11,5	290
	1945—1965	11,5	29,5	45,5	—	13,5	415

Из таблицы видно следующее.

Ритм 4-ст. ямба у Ахматовой — сильно сглаженный, I и II стопы почти равноударны: картина, характерная для начала века и сохранена Ахматовой до конца. Единственная примета эволюции: стих стал легче, все стопы стали менее ударны (средняя ударность внутренних стоп понизилась с 72 до 66%).

Ритм 5-ст. ямба характеризуется постепенным понижением ударности I стопы и резкими колебаниями ударности II стопы; в результате в «Четках» разрыв между I и II стопой невелик, ритм плавен (плавнее, чем в среднем у поэтов начала века); в «Белой стае» разрыв велик, ритм изломан (даже больше, чем у поэтов XIX в.); в «Anno Domini» II стопа даже более ударна, чем I, ритм парадоксален («восходящий» ритм французского типа: примеры его у других поэтов единичны); в 1935—1946 гг. ритм опять резко изломан; а в 1956—1965 гг. опять сглажен, как в самом начале. Характерное звучание строк для этих ритмов таково:

1910—1913 и 1956—1965: «В после́дний ра́з мы встре́тились тогда́...»
1914—1916 и 1935—1946: «Слова́ освобожде́нья и любви́...»
1917—1922: «Пусть голоса́ орга́на сно́ва гря́нут...»

Причина этих перемен загадочна; можно только предполагать, что на изломанном ритме рифмованного 5-ст. ямба сказался ритм белого 5-ст. ямба, всегда более изломанный (для большей ощутимости стиха при отсутствии рифмы). Общее понижение ударности стоп заметно и тут, но слабее: средняя ударность внутренних стоп для 1910—1922 гг. — ок. 72%, для 1935—1965 гг. — ок. 69%.

Ритм 5-ст. хорея опирается, как обычно, на максимально ударную II стопу; но в ранних стихах ее подкрепляла (как обычно) соседняя III стопа, почти с такой же ударностью, а в поздних ударность III стопы падает до редко наблюдаемого минимума и вместо нее небывало повышается ударность слабой IV стопы. Характерные примеры:

ранний ритм: «Проводи́ла дру́га до пере́дней...»
поздний ритм: «Мне с Моро́зовою кла́сть покло́ны...»

Общее понижение ударности внутренних стоп ничтожно: с 69 до 68%.

Ритм 3-иктного дольника характеризуется, прежде всего, исчезновением «ямбической» IV формы и нарастанием доли неполноударной V формы (т. е. опять-таки общим понижением ударности) — это общая тенденция эволюции этого размера в поэзии XX в. Понижение доли «анапестической» I формы и нарастание III формы за ее счет — другая общая тенденция; мы ее видим в эволюции стиха «Поэмы без героя». Третья общая тенденция, к убыванию II формы, в стихе Ахматовой не проявляется: здесь она остается верна привычкам своей молодости. Можно сказать (ср. таблицу в [Гаспаров 1968, 71]), что V форму Ахматова повышает с общего уровня 1910-х годов до уровня 1920-х годов (но не дальше); III форму — с уровня 1900-х годов до уровня 1930-х годов (но не дальше); I форму понижает с уровня 1900-х до уровня 1950-х годов (целиком в ногу со временем); а II форму твердо сохраняет на уровне 1900—1910-х годов.

Не лишено интереса распределение ритмических форм дольника по 6 строкам «кузминской» строфы «Поэмы без героя»: *ЖЖМЖЖМ*. Известно, что в строфах XX в. конец строфы и (слабее) конец полустрофы обычно отмечаются облегчением. Наблюдается это и здесь, но не совсем ожиданным образом. В 57 построенных подобным образом строфах ташкентской редакции ритмические вариации располагаются по строкам так, как показано в таблице 5 (в абсолютных цифрах; в 5-м столбце не учтена аномальная строка «Победившее смерть слово»):

Таблица 5

Вариации:	Строки					
	1	2	3	4	5	6
I	21	21	16	20	22	12
II	11	11	14	11	10	12
III	22	18	26	21	14	25
V	3	7	1	5	10	8
Всего...	57	57	57	57	56	57

Иными словами, облегчение концов полустрофий у Ахматовой — силлабическое, за счет понижения полносложной I формы. Тоническое же облегчение, за счет повышения неполноударной V формы, приходится не на последнюю, а на предпоследнюю позицию полустрофия. За счет этого господствующая III вариация преобладает в начале и конце каждого полустрофия, а II вариация слегка повышается в конце каждого полустрофия. Пример характерного звучания строфы (I форма в начале, V в середине, II в конце полустрофия):

Я забыла ваши уроки, II
Краснобаи и лжепророки, V
Но меня не забыли вы. III
Как в прошедшем грядущее зреет, I
Так в грядущем прошлое тлеет — II
Страшный праздник мертвой листвы. II

Обобщая, можно сказать так. Ритм Ахматовой эволюционирует от более полноударного к более легкому: заметнее всего — в 4-ст. ямбе и в 3-иктном дольнике. Ритм 4-ст. ямба она на всю жизнь сохраняет таким, каким он был в начале ее творчества. Ритм 3-иктного дольника у нее меняется в ногу со временем (хотя лишь до известных пределов), но характерную примету своего раннего стиха, повышенный процент II формы, она сохраняет на всю жизнь. В ритме 5-ст. ямба ее эволюция индивидуальна и близких аналогий не имеет.

8. Рифмовка Ахматовой тоже эволюционирует. Здесь главным показателем является использование неточных рифм, впервые допущенных в поэзию на рубеже XX в. Есть два основных вида неточных рифм: с пополнением (П) или заменой (М) согласных. Примеры рифм с пополнением: *света—этот* (женская) *лучи—приручить* (мужская). Примеры с заменой: *побудешь—любишь* (женская), *люблю—мою* (мужская). Пример сочетания той и другой — *тускло—мускул*. Общее направление русской рифмовки в XX в. (по крайней мере, до последних десятилетий) — к преобладанию рифм с пополнением над рифмами с

заменой, сперва — среди женских, потом — среди мужских. В этот процесс включается и Ахматова.

В таблице 6 указан процент (П)-рифм плюс процент (М)-рифм от всего количества мужских и женских рифм каждого периода. Для среднего периода материал взят по «Поэме без героя» (в ташкентской редакции), для остальных по лирике.

Таблица 6

Период	Процент неточных рифм (П+М)		
	Мужские	Женские	Всего
1909—1912	1,2+1,9	2,2+4,7	10
1913—1917	1,5+3,4	4,1+1,6	10,6
1918—1922	0,6+3,1	5,2+0,7	9,4
1940—1942	0,8+0,8	4,1+0,8	6,5
1957—1965	0,3+0,3	2,6+1,5	4,7

Прежде всего бросается в глаза общее понижение доли неточных рифм у Ахматовой: в ранний период — ок. 10%, в средний — 6,5%, в поздний — 4,7%. Ахматова все реже пользуется неточными рифмами (хотя после Блока именно она дала главный толчок к распространению их в русском стихе): она как бы возвращается от модернистского стиха своей молодости к классическому стиху, не знавшему неточных рифм.

Далее, видно, насколько эксперименты с мужскими рифмами отстают от экспериментов с женскими (ближе всего по частоте они в 1913—1917 гг., а в остальные периоды в 1,5—2—4—8 раз реже): это общая черта для всех поэтов, мужские рифмы ощущались как бы опорой точности, позволявшей допускать в женских вольности.

Наконец, видно, что пути развития мужских и женских рифм у Ахматовой различны. В женских после краткого колебания в стихах «Вечера» (*утро—мудро*, *воплей—теплый*) рифмы с пополнением резко берут перевес над рифмами с заменой, и чем дальше, тем больше (*света—этот*, *учтивость—полулениво*, *пламя—память* и пр.). В мужских, наоборот, рифмы с пополнением остаются в меньшинстве (*голубел—тебе*, *губ—берегу*), а рифмы с заменой преобладают (неоднократное *любви—мои*, *моя—меня*, *дожди—плащи* и пр.). Если у Блока пополненная мужская рифма *плечо—ни о чем* была почти единственной, а у Асеева и Маяковского рифмы типа *глаза—назад* встречаются на каждому шагу, то Ахматова остается по блоковскую сторону рубежа, разделяющего эти два поколения. Рифмы типа *любви—мои*, *люблю—мою* допускались (как приемлемое исключение) еще у Пушкина и Лермонтова — принимая их в свои стихи, Ахматова не нарушала своей нарастающей тяги в классике.

9. В строфике Ахматовой подавляющим образом преобладает четверостишие с перекрестной рифмовкой *ЖМЖМ* — то, которое Иван Рукавишников предлагал называть «пошлой строфой». За ним следует такое же перекрестное четверостишие с переменой мест мужских и женских строк: *МЖМЖ*. Доля их по периодам и подпериодам творчества Ахматовой такова:

1909—1913	—	**44 и 14%**
1914—1917	—	**45 и 13%**
1918—1922	—	**35 и 10%**
1936—1946	—	**34 и 6%**
1956—1965	—	**44 и 17%**

Понижение доли этих господствующих форм на исходе раннего и в среднем периоде компенсируется различным образом. В годы «Anno Domini**», 1918—1922, это происходит за счет рифмовки *ДМДМ* (в предыдущих периодах ее уровень — 9 и 3%, в последующих — 4 и 1,5%, в 1918—1922 гг. — 13%):**

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу...

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло...

Появляется она только в этих двух размерах (4-ст. хорее и 3-ст. анапесте) и семантически напоминает о Некрасове — традиция, вполне уместная в «Anno Domini**». (Предыдущий 9%-ный подъем этой рифмовки в 1909—1912 гг. рассыпался по 5 разным размерам, включая дольник, и вряд ли нес какую-нибудь семантическую нагрузку.) В среднем же периоде, 1936—1946 гг., четверостишия *ЖМЖМ* уступают место прежде всего 5- и 6-стишиям *ЖМЖЖМ* («Перед этим горем гнутся горы...»), *МЖММЖ* («Победа у наших стоит дверей...») и особенно *ЖЖМЖЖМ* («Какая есть. Желаю вам другую...») — доля их в эти годы — 11% текстов, тогда как во все остальные — в пределах 1—4%. Это — несомненное следствие «открытия» строфы «Поэмы без героя», приходящегося как раз на этот период: начав разрабатываться на 3-иктном дольнике, схема *ЖЖМЖЖМ* и ее производные постепенно проникают и в остальные размеры. Как известно, строфа «Поэмы без героя» (*ААвССв*) есть упрощение строфы «второго удара» из «Форели» М. Кузмина (*ААхССх*), которого Ахматова ненавидела — отчасти за его благожелательное предисловие к «Вечеру»; отсюда ее досада: «...Ахматовской звать не будут ни улицу, ни строфу». Она ошиблась: для большинства читателей строфа *ЖЖМЖЖМ* явно ощущается как «ахматовская», а о Кузмине помнят лишь филологи.**

Рифмовка *ДМДМ* крепче всего связана с 4-ст. хореем (начиная с раннего «Муж хлестал меня узорчатым...») — это устойчивая традиция русской поэзии, уводящая к народным размерам. Однородные рифмов-

ки *ММММ* и *ЖЖЖЖ* чаще всего появляются в неравностопных размерах («Я пью за разоренный дом, За злую жизнь мою...», «Не смеялась и не пела, Целый день молчала...»), где неоднородность строк компенсирует однородность окончаний.

Строфы с охватной рифмовкой у Ахматовой редки, причем бросается в глаза ее предпочтение к строфам *МЖЖМ*, в ущерб строфам *ЖМЖЖ*. Целиком строфами *МЖЖМ* (вопреки правилу альтернанса) написано, например, стихотворение 1915 г. «Нам свежесть слов и чувства простоту...» или 1921 г. «О жизнь без завтрашнего дня...» Даже если стихотворение начинается строфой *ЖММЖ*, то за нею порой следует вереница строф *МЖЖМ* («В этой горнице колдунья До меня жила одна...», 1943; «Казалось мне, что песня спета Средь этих опустелых зал...», 1959). Видимо, поэтесса стремилась подчеркнуть законченность, замкнутость каждой строфы, а для этого, по известному психологическому закону, лучше служит мужское окончание.

Вольная рифмовка у Ахматовой редка: в ее коротких стихотворениях нет для нее простору, обычно это два-три четверостишия, из которых одно зарифмовано не так, как другие. Белые стихи, в согласии с традицией, не выходят за пределы трех размеров: имитаций монологического 5-ст. ямба («Северные элегии» и др.), имитаций народного стиха («У самого моря») и имитаций «испанского хорея» («Я пришла к поэту в гости...», где испанский фон задан комплиментарным стихотворением Блока, на которое Ахматова отвечала). Твердых стихотворных форм Ахматова, наперекор своим литературным сверстникам, избегает: любопытно, что из ее 5 сонетов (все — последнего периода) только два написаны традиционным 5-ст. ямбом, один — 4-ст. ямбом («Приморский сонет») и два — 5-ст. хореем («Не пугайся — я еще похожей...» и «Запад клеветал и сам же верил..»).

10. Теперь можно попытаться представить эволюцию стиха Ахматовой шаг за шагом, этап за этапом.

Если не считать нескольких ученических стихотворений, то первый этап творчества ранней Ахматовой — это «Вечер» и «Четки», 1909—1913 гг. Средняя производительность — высокая, около 28 стихотворений в год. Самый частый размер — 3-иктный дольник, лишь недавно явившийся в русской поэзии; такое решительное обращение к нему требовало несомненной смелости. Далее следует 4-ст. (и отстающий от него 5-ст.) ямб, 4-ст. (и отстающий от него 5-ст.) хорей и, наконец, 3-ст. анапест. Наиболее длинные стихотворения пишутся хореем. Ритм ямба, как 4-ст., так и 5-ст., — сглаженный, с притушевываньем и сильных и слабых стоп; для эпохи медленной ритмической перестройки русского стиха это естественно. В новой рифмовке она еще чувствует себя неуверенно: неточные рифмы старого типа *утро—мудро* преобладают над рифмами нового типа *света—этот*. От строфических экспериментов она отказывается раз и навсегда: почти все стихи написаны обычными

четверостишиями, почти половина их — с традиционным чередованием *ЖМЖМ*. Таковы исходные позиции развития стиха Ахматовой.

На втором этапе творчества ранней Ахматовой, в «Белой стае», 1914—1917 гг., производительность повышается еще более, до 37 стихотворений в год; зато на третьем, в «Anno Domini», 1918—1922гг., резко падает до 12 стихотворений в год. Рифмовка в женских рифмах уже преобладает новая, типа *пламя — память*, и только в мужских, как знак приверженности к классике, держится старая, типа *любви—мои*. Дольник отступает с первого места: сперва постепенно, с 17 до 13%, потом стремительно, с 13 до 3%. 4-ст. ямб тоже отступает, и его опережает 5-ст. ямб, который теперь за редкими исключениями будет сохранять свое ведущее место до конца. Ритм 5-ст. ямба меняется: сперва под влиянием белого стиха «Эпических мотивов» (?) он из гладкого становится изломанным, с резким контрастом сильных и слабых стоп; потом из изломанного становится парадоксальным, с редким восходящим звучанием: «Пусть голоса органа снова грянут...» На смену отступившим размерам заметно повышаются 4-ст. хорей и 3-ст. анапест, оба нередко с чередованием рифм *ДМДМ*, напоминающим о «народной», некрасовской традиции. Еще откровеннее выступает имитация народного размера в белых 4-иктных дольниках первой ахматовской поэмы «У самого моря». Эта игра в народность (не ограничивающаяся областью стиха) еще недостаточно исследована в ахматоведении.

После 1922 г. в творчестве Ахматовой наступает долгая пауза до самого 1939 г. — в среднем по 2 стихотворения в год; ее не печатают и даже не упоминают. В 1940 г. этот запрет снимается, и Ахматова отвечает на это резким творческим взлетом своего среднего периода. Дописывается «Реквием», пишутся большие поэмы «Путем всея земли» (нестандартным 2-ст. амфибрахием) и, с продолжением в 1941—1942 гг., «Поэма без героя» (эпическим 3-иктным дольником, упрощенным кузминским 6-стишием *ЖЖМЖЖМ*); в 1940—1945 гг. пишутся «Северные элегии» белым 5-ст. ямбом. По контрасту с этими длинными произведениями уменьшается средний объем малой лирики (с 13 до 10 строк). Под влиянием белого 5-ст. ямба опять меняется ритм и рифмованного 5-ст. ямба: из ровно-восходящего он вновь становится традиционно-изломанным. Эта ритмическая деформация перекидывается и на 5-ст. хорей, который приобретает парадоксальный ритм: с ослаблением III стопы и с усилением IV. Под влиянием 6-стиший «Поэмы без героя» шире начинают употребляться 5- и 6-стишия и в лирике (в разных размерах). Разлив 5-ст. ямба в лирике и 3-иктного дольника в эпосе решительно оттесняет «некрасовские» 4-ст. хорей и 3-ст. анапест, а заодно и 4-ст. ямб. Звучание стиха становится легче от учащающихся пропусков ударений: особенно это заметно в дольнике и в 4-ст. ямбе, менее — в 5-ст. ямбе. Неточные рифмы сохраняют прежний вид, но количество их заметно сокращается, рифмовка становится «классичнее».

После постановления 1946 г. в творчестве Ахматовой опять наступает десятилетняя пауза, перебиваемая лишь официозным циклом «Слава миру» в 1950 г. Затем, в 1956—1965 гг. ее поэзия опять оживает: наступает поздний ее период. Средняя длина стихотворения остается прежней, около 10 строк; длиннее других стихи, написанные 3-ст. амфибрахием и примыкающие к циклу «Тайны ремесла», 5-ст. ямб идет на убыль, ритм его возвращается к первоначальной сглаженности; этому не мешают даже наброски «Большой исповеди» белым стихом. 3-иктный дольник тоже идет на убыль, сохраняясь преимущественно в доработках «Поэмы без героя» и побочных при ней отрывках. Неожиданно оживает 4-ст. ямб и даже опережает 5-стопный; не исключено, что это инерция «парадного» 4-ст. ямба из «Славы миру». Почти окончательно исчезает 4-ст. хорей; наоборот, его «спутник» 3-ст. анапест в последний раз усиливается до максимума, однако теряет прежние «некрасовские» интонации и приобретает чисто-лирические (условно говоря — блоковские). Вместе с ним повышается до максимума 5-ст. хорей: им пишутся даже два сонета. Количество неточных рифм сокращается еще более. Стих поздней Ахматовой явно ориентирован на классическую возвышенность, и обилие нарочито фрагментарных «отрывков» лишь подчеркивает это.

Такова эволюция стиха Ахматовой. При желании ее можно разделить на 4 периода: два «ранних», тесно примыкающих друг к другу, 1909—1913 (начало: овладение стихом и выработка собственных метрических предпочтений) и 1914—1922 (развитие этих тенденций); и два «поздних», отбитых долгими вынужденными творческими паузами: 1940—1946 и 1956—1965 (тоже во многом подхватывающие и продолжающие друг друга). «Ранние» периоды соответствуют «простому», «вещному» стилю акмеистической Ахматовой, «поздние» — «темному», «книжному» стилю старой Ахматовой, представляющей себя наследницей миновавшей эпохи в чуждой литературной среде.

P. S. *Для поэзии XIX в. есть сборник метрических справочников хотя бы по 9 поэтам «Русское стихосложение XIX в.» (М., 1979), для поэзии XX в. таких нет. Мне пришлось сделать такие справочники (для себя) по Ахматовой, Мандельштаму и Пастернаку; эта и следующие статьи — итоговые очерки при этих справочниках. Все данные здесь — предварительные: когда делалась эта работа, не имелось даже достаточно полных и надежных изданий этих поэтов. Сопоставление с тремя двухтомниками Ахматовой, вышедшими с тех пор, показало, что основные пропорции материала остаются, по-видимому, неизменными. Однако жаль, например, что до сих пор нет возможности обследовать свод стихотворных переводов Ахматовой: иногда такие «стихи для заработка» дают интересные толчки оригинальному творчеству поэта.*

СТИХ О. МАНДЕЛЬШТАМА

О стихе Мандельштама уже существует очень хорошая статья К. Тарановского [Тарановский 1962]. Наследие поэта в ту пору было собрано далеко не полностью: рассматривалось 160 стихотворных текстов, все не позднее 1925 г. С того времени количество опубликованных произведений Мандельштама выросло втрое — главным образом за счет стихотворений 1930-х годов, «позднего Мандельштама». Меньше по объему, но не меньше по значению была публикация «сверхраннего» Мандельштама — стихов 1908—1910 гг. из писем к Вяч. Иванову (1973). Тридцать пять лет назад творчество Мандельштама выглядело монолитным корпусом, в котором едва прослеживались эволюционные тенденции. Теперь можно говорить об эволюции Мандельштама — и в частности стиха Мандельштама, — опираясь на достаточно большой и яркий материал. Это мы и попробуем сделать.

Полного научного издания Мандельштама еще не существует. Поэтому притязать на совершенную полноту наш обзор, разумеется, не может. Были собраны все доступные опубликованные тексты. Переводы, детские и шуточные стихи, коллективное, фрагменты — не рассматривались. (Многое из этого заслуживает особого рассмотрения — например эксперименты со стихом при передаче силлабики старофранцузского эпоса или сонетов Петрарки.) В результате учтены были 406 текстов, соответствующих 402 стихотворениям. Эта разница — за счет того, что стихотворение 1916 г. «Как этих покрывал...» соединяло отрывки трех размеров: 6-ст. ямба, 4-ст. хорея и вольного (неравноиктного) дольника; стихотворение 1931 г. «Полночь в Москве...» — отрывки двух размеров: вольного дольника и расшатанного 5-ст. ямба; стихотворение 1937 г. «Я прошу, как жалости и милости...» — тоже двух размеров: вольного хорея и 3-ст. анапеста. 232 текста принадлежат «раннему Мандельштаму» 1908—1925 гг., 174 — «позднему Мандельштаму» 1930—1937 гг.

Самые общие сведения об этой поэтической продукции Мандельштама (отдельно для «раннего» и «позднего») даны в таблице 1.

Не надо забывать, что некоторые годы здесь неполные: 1930 г. начинается для Мандельштама с октября, 1934 г. обрывается на феврале, 1936 г. охватывает только последние зимние месяцы, и даже самый плодотворный для поэта 1937 г. обрывается на июле. Средняя длина стихотворения, как мы видим, довольно устойчива.

Таблица 1

Год	Число текстов	Число строк	Ср. объем	Год	Число текстов	Число строк	Ср. объем
1908	8	74	9	1930	21	208	10
1909	28	322	11	1931	22	457	21
1910	26	337	13	1932	13	263	20
1911	18	252	14	1933	11	146	13
1912	16	247	15	1934	8	132	16
1913	24	417	17	1935	28	344	12
1914	24	327	14	1936	17	243	14
1915	12	183	15	1937	54	963	18
1916	16	260	16				
1917	9	168	19				
1918	9	264	29				
1919	2	48	24				
1920	17	396	23				
1921	3	160	20				
1922	9	184	20				
1923	5	256	51				
1924	3	112	37				
1925	3	81	27				
Всего...	232	3888	17	Всего...	174	2756	16

Объемом выделяются только «Стихи о неизвестном солдате» (1937) — 113 (или 109) строк; «Нашедший подкову» (1923) — 93 строки; «Стихи о Сталине» (1937) — 84 строки; «1 января 1924» — 72 строки; «Грифельная ода» (1923) — 64 строки. В частности, именно за счет «Нашедшего подкову», «Грифельной оды» и «1 января...» так резко повышается средняя длина стихотворения в 1923—1924 гг. Самое короткое стихотворение в рассмотренном материале — трехстишие «Помоги, господь, эту ночь прожить...». Любопытно, как у начинающего Мандельштама средняя длина стихотворения постепенно удлиняется от года к году — поэт как бы переходит от пробных опытов к полной мере, ему свойственной.

Наиболее характерный показатель сдвигов в метрическом репертуаре Мандельштама от года к году и от периода к периоду — это соотношение ямбов (*Я*), хореев (*Х*), дактилей, амфибрахиев и анапестов (*З*-трехсложные размеры) и неклассических, несиллабо-тонических размеров (*Н*).

Неклассические размеры у Мандельштама очень немногочисленны (30 стихотворений, 7% всего материала) и пестры:

а) «пятисложник» кольцовского типа («Помоги, господь, эту ночь прожить...»);

б) 3-сложник с переменной анакрусой («В лазури месяц новый...», 1911);

в) логаэды строчные (правильное чередование дактилей и амфибрахиев, напоминающее разломленный гексаметр: «Медленно урна пустая. Вращаясь над тусклой поляной...»; неправильное чередование ямбов и хореев: «Жил Александр Герцович, Еврейский музыкант...»);

г) логаэды стопные («Сегодня дурной день...»);

д) дольник 3-иктный («Отчего душа так певуча...»), 4-иктный («Актер и рабочий»), разностопный неурегулированный, вольный («Куда как страшно нам с тобой...»);

е) тактовик 2-иктный (или 5—6-сложный силлабический стих? — «Когда поднимаю, Опускаю взор...»), 3-иктный («О порфирные цокая граниты...»), 4-иктный («Там, где купальни, бумагопрядильни...»), вольный («День стоял о пяти головах...»);

ж) акцентный стих («Я не знаю, с каких пор...»);

з) свободный стих («Нашедший подкову»).

Ясно, что это — периферия его стиховой системы, область единичных разрозненных экспериментов.

Соотношение ямбов, хореев, 3-сложных и неклассических размеров для разных лет творчества Мандельштама (если в год написано меньше 10 стихотворений, то рассматривается двухлетие или трехлетие) указано в таблице 2.

Таблица 2

Год	Число текстов	*Я:Х:3:Н*	Год	Число текстов	*Я:Х:3:Н*
1908—1909	36	7:1:1:1	1921—1922	11	3:3:1:3
1910	26	6:2:1:1	1923—1925	11	6:2:1:1
1911	18	4:2:1:3	1930	21	1:0:5:4
1912	16	7:1:0:2	1931	22	2:2:4:2
1913	24	9:1	1932	13	5:3:1:1
1914	24	7:1:1:1	1933—1934	19	4:1:5
1915	12	8:2	1935	28	6:1:2:1
1916	16	7:2:0:1	1936	17	5:5
1917—1918	18	8:1:1	1937	54	4:2:3:1
1919—1920	19	6:2:1:1			

Объединив в таблице 3 годы, сходные по показателям, мы получаем шесть периодов эволюции метрического репертуара Мандельштама

(с указанием средней годовой производительности и среднего объема стихотворений в данный период).

Таблица 3

Период	Число текстов	*Я:Х:З:Н*	Стих. в год	Ср. объем
1908—1911	80	6:2:1:1	246	12
1912—1915	76	7:1:1:1	293	15
1916—1920	56	6:2:1:1	227	22
1921—1925	23	5:2:1:2	134	34
1930—1934	75	3:1:4:2	301	16
1935—1937	98	5:2:2:1	775	16

Намеченные таким образом периоды творчества совпадают до некоторой степени и с периодами биографии поэта. 1908—1911 — это «годы ученья» за границей и потом в Петербурге, стихи в традициях символизма (верленовских «песен без слов»); 1912—1915 — Петербург, акмеизм, «вещественные» стихи, работа над «Камнем»; 1916—1920 — революция и гражданская война, скитания, перерастание акмеизма, выработка индивидуальной манеры; 1921—1925 — промежуточный период, постепенный отход от стихотворства, «Шум времени»; 1926—1929 — мертвая стихотворческая пауза, «Египетская марка», переводы; 1930—1934 — поездка в Армению, возвращение к поэзии («я сохранил дистанцию свою»), «московские» стихи; 1935—1937 — последние, «воронежские» стихи.

Максимум ямбичности приходится на акмеистические, «каменные» 1912—1915 гг.: ямбом написано ровно три четверти стихотворений этого периода (57 из 76). В предыдущем и последующем периодах ямб слегка отступает, давая чуть больше простора хорею. В переходные 1921—1925 гг. ямб отступает еще на шаг, освобождая место экспериментальным размерам: логаэду, акцентному стиху, свободному стиху. После паузы, в 1930—1934 гг. интерес к экспериментальным размерам сохраняется (дольник, тактовик, пятисложник, свободный стих в армянском цикле), но рядом с ним вспыхивает бурное увлечение трехсложниками: преимущественно амфибрахием (14 стихотворений, главным образом трехстопных, в армянском цикле и в «Восьмистишиях»), затем дактилем (10 стихотворений, преимущественно 4- и 5-стопных: «После полуночи сердце ворует...», «Колют ресницы, в груди прикипела слеза...» и др.), затем анапестом (6 стихотворений, половина из них — разностопные: «За гремучую доблесть грядущих веков...» и др.). Вытесненный ямб опускается здесь ниже половинной доли: это минимум

ямбичности у Мандельштама. В последнем, воронежском, периоде 1935—1937 гг. начинается некоторое восстановление равновесия: ямб опять достигает половины, экспериментальные размеры сходят на нет, но уровень трехсложников остается еще повышенным (правда, на этот раз преимущественно за счет анапестов, особенно 3-ст. анапеста, которым написаны 14 из 23 трехсложниковых стихотворений: «Стихи о неизвестном солдате», «Заблудился я в небе...» о вазе и флейте и др.).

Если взять суммарно стих раннего Мандельштама 1908—1925 гг. и стих позднего Мандельштама 1930—1937 гг., то пропорция *Я:Х:З:Н* для первого будет 67:16:8:9, а для второго — 40:19:30:11. Стих раннего Мандельштама господством ямба и отчасти хорея напоминает Пушкина и Лермонтова, стих позднего Мандельштама с его обилием трехсложников — Некрасова и Блока (вспомним прямое называние Некрасова в амфибрахиях «Квартира тиха, как бумага...»). В тематике это перекликается с петербургской «каменной» строгостью раннего Мандельштама и с нарастанием внимания к чернозему, государству и космосу у позднего Мандельштама.

При всех переменах ведущим метром Мандельштама, как и всей русской поэзии XVIII—XX вв., остается ямб. Он употребляется в виде однородных размеров (3-, 4-, 5-, 6-стопных), в виде разностопного урегулированного (*Рз*) и в виде вольного (разностопного неурегулированного, *В*) стиха. Пропорции этих форм по шести периодам показаны в таблице 4 (знаком * отмечается, что размер употреблялся, но не достигал 1/10 всей стихотворной продукции):

Таблица 4

Периоды	Число текстов	Пропорции ямба					
		3-ст.	*4-ст.*	*5-ст.*	*6-ст.*	*Рз*	*В*
1908—1911	50	*	7	1	*	1	*
1912—1915	57	*	4	3	2	*	0
1916—1920	37	*	3	2	3	1	1
1921—1925	11	0	4	1	2	2	1
1930—1934	20	0	2	3	1	2	*
1935—1937	50	1	2	2	1	1	3

В поэтической классике пушкинской эпохи господствующим размером ямба был 4-стопник, потом в течение XIX—XX вв. он все более уступал свои позиции 5-стопнику; 6-стопник и урегулированный разностопник ощущались как размеры устаревающие. Мандельштам в своем экспериментальном периоде сосредоточивается на 4-ст. ямбе почти исключительно, стараясь разработать все его ритмические возможности

(«Медлительнее снежный улей...», «Раковина» и др.). В следующем, петербургском, акмеистическом периоде 4-стопник делится своим господствующим положением с 5- и 6-стопником — их длина придает стиху больше монументальности («Айя-София», «Notre-Dame», «Адмиралтейство» и др.). В следующие годы на видное место все больше выдвигаются разностопные и родственные им вольные ямбы: это — индивидуально мандельштамовское пристрастие, у других поэтов эпохи эти размеры более случайны («Декабрист», «Я в хоровод теней...», «Я слово позабыл...», «1 января 1924» и др.). Увлечение ими таково, что перекидывается с ямба на хорей, обычно в такой форме малоупотребительный (в одном 1920 г.: «Веницейской жизни...», «В Петербурге мы сойдемся снова...», «Чуть мерцает призрачная сцена...»). По миновании творческой паузы, в стихах 1930-х годов эти тенденции закрепляются окончательно: 4-ст. ямб отступает на второй план, преобладает (сперва) 5-ст. ямб и (потом) разностопники и вольные ямбы (белые 5-стопники 1931 г., традиция которых восходит к пушкинскому «Вновь я посетил...»; «Меня преследуют две-три случайных фразы...»; «Стихи о Сталине» и др.), и опять-таки увлечение последними захватывает вслед за ямбом также и хорей (стихи о щегле, «Нынче день какой-то желторотый...» и др.).

Разностопные урегулированные (*Р*) и разностопные вольные (*В*) стихи переходят у Мандельштама друг в друга плавно. Общий их источник — «ямбы» XIX в. («На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой») с обычной схемой 6—4—6—4 стопы. Этот стих урегулирован. Но так как в нем структурно важно было лишь противопоставление длинных и коротких строк, а не точная их длина. то среди строф 6—4—6—4 могут возникать, не нарушая общего строя, и 6—4—5—4, и 6—5—6—4, и пр. Здесь еще можно говорить о переходной форме, о расшатанном разностопнике; но когда нарушается само чередование длинных и коротких стихов (например, 5—6—5—4: «Я не искал в цветущие мгновенья Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз...»), то можно говорить только о вольном стихе. Мандельштам 1910—1921 гг. еще заботится подчеркнуть разницу этих форм тем, что в разностопных стихах придерживается традиционного чередования окончаний *МЖМЖ*, а в вольных — *ЖМЖМ*: так, среди стихотворений 1917—1918 гг. разностопные ямбы «Декабрист» и «На страшной высоте блуждающий огонь...» (строфы 6—4—6—4) прорифмованы *МЖМЖ*, а вольные ямбы «Кассандре» (строфы 5—6—5—4, 5—4—5—4, 6—6—4—4, 4—4—6—4, 4—4—4—4, 4—6—5—5) и «Прославим, братья, сумерки свободы...» прорифмованы *ЖМЖМ* и *ЖМЖМЖМ*. В стихах 1930 гг. эта разница стирается: из 10 стихотворений 1937 г., написанных вольным ямбом, 9 рифмуются *МЖМЖ* («Стихи о Сталине», «В лицо морозу я гляжу один...», «Как светотени мученик Рембрандт...» и др.) — точно так же, как и единственное урегулированно-разностопное стихотворение этого года, «О этот медленный одышливый простор...».

Работа над стихотворными размерами идет у Мандельштама приступами: то один год приносит сразу несколько стихотворений такой-то формы, то потом она остается в забросе на долгие годы. Мы уже отмечали, как в 1920 и в 1936—1937 гг. у Мандельштама целыми группами появляются редкие разностопные и вольные хореи, в остальные годы почти отсутствующие; как в 1931 г. пишутся три пространных монолога белым 5-стопником («Полночь в Москве...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Сегодня можно снять декалькомани...»), более никогда не встречающиеся; как 3-ст. амфибрахий на три четверти сосредоточивается в армянских стихах 1930 и в «восьмистишиях» 1933 г.; как 3-ст. анапест на три четверти (14 из 20 стихотворений этого размера у Мандельштама) сосредоточивается в стихотворениях 1937 г. (со «Стихами о неизвестном солдате» во главе). К этому можно добавить, например, что оба стихотворения, в которых Мандельштам употребил разностопный («Надсоновский», 4—3—4—3-ст.) анапест, относятся к 1931 г. («За гремучую доблесть грядущих веков...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» — они разрослись из одного первоначального замысла); оба 4-ст. амфибрахия — к 1914 г. («Мороженно...» и «Немецкая каска...»); оба 5-ст. амфибрахия — к 1920 г. («За то, что я руки твои не сумел удержать...», «Когда городская выходит на стогны луна...»); а из 6 стихотворений 4-ст. дактиля 5 приходятся на 1930—1932 гг. (от «Дикая кошка — армянская речь...» до «Батюшкова»). Оба логаэда типа «переломленного гексаметра» (см. выше) приходятся на 1910 и 1911 гг. (и оба исключены поэтом из его сборников). Из 10 образцов достаточно ходового 3-иктного дольника 6 относятся к 1909—1912 гг. (от «Истончается тонкий тлен...» до «Тысячеструйный поток...»; в «Камень» вошли только три из них). Подробнее о таких метрических инерциях у Мандельштама см. [Гаспаров 1996а].

Можно вспомнить о манере Мандельштама писать стихи «двойчатками» и «тройчатками», ответвляя новые самостоятельные варианты от общего корня. Так он сам публиковал два текста «Соломинки» и «Вариант» к «1 января 1924». Понятным образом вместе с этим «размножались делением» и стихотворные формы: так — 4 амфибрахия об Армении или, например, 3 разностопных хорея о щегле. Трудно отделаться от впечатления, что стихотворение «Когда городская выходит на стогны луна...» является «отходом производства» от написанного тем же редким размером «За то, что я руки твои...» Можно думать, что как Мандельштам бывал одержим темою, которую варьировал, стихотворение за стихотворением, вновь и вновь, так он бывал одержим и размером, к которому обращался вновь и вновь, пока не ощущал его исчерпанным. В большинстве же случаев, конечно, семантическая и ритмическая переклички идут параллельно. Так, в залпе 3-ст. анапестов предсмертного года «Стихи о неизвестном солдате» явно ведут за собой (по-

чти как приложения) «Я скажу это начерно, шепотом...» и «Может быть, это точка безумия...»; продолжающую их группу образуют «Тайная вечеря» и два варианта «Заблудился я в небе...»; другую такую же — «Чтоб приятель и ветра и капель...», «Длинной жажды должник виноватый...», «Гончарами велик остров синий...» и «Флейты греческой тэта и нота...» — все они, кроме последнего, написаны в марте 1937 г. Одновременно тем же размером был написан и «Рим», с которым тоже могут быть найдены смысловые и стилистические переклички, хоть и более слабые.

То, что сказано о метрических и ритмических формах, относится и к строфическим формам. Стихотворение-четверостишие, открывающее «Камень» («Звук, осторожный и глухой, Плода, сорвавшегося с древа, Среди немолчного напева Глубокой тишины лесной...»), декларирует читателю приверженность молодого Мандельштама не только к 4-ст. ямбу (см. выше), но и к охватной рифмовке *ABBA*: действительно, эта охватная рифмовка повторяется не только в двух следующих стихотворениях «Камня», «Сусальным золотом горят...» и «Только детские книги читать...», но возникает в стихах каждого года, от 1908 до 1912 (максимум — 12 стихотворений в 1909 г.), всего в 48 стихотворениях разных размеров. А затем обрыв — во всем дальнейшем творчестве Мандельштама охватная рифмовка встречается только 6 раз. С такой же сосредоточенностью все 6 сонетов Мандельштама оказываются написаны в 1912—1913 гг., выглядя как бы экзаменом на мастерство акмеиста. Стихи со сплошными женскими рифмами («На бледно-голубой эмали, Какая мыслима в апреле...») тянутся от 1909 до 1913 г. полосой в 11 стихотворений, а остальные 9 таких стихотворений распылены по одному-два на протяжении последующих 20 лет. На те же самые 1909—1913 гг. приходится полоса стихов с дактилическими рифмами («Из омута злого и вязкого Я вырос, тростинкой шурша...», «В спокойных пригородах снег Сгребают дворники лопатами...») — 9 стихотворений, а во все последующие годы только 7, да и то из них 4 — как бы вторым пучком в 1937 г. («Стихи о неизвестном солдате» и примыкающие к ним). Наконец, вольная рифмовка с нанизыванием затяжных рифмических цепей — прием, характерный исключительно для позднего Мандельштама: 29 случаев в 1935—1937 гг. и только 6 случаев за все предыдущие годы («Из-за домов, из-за лесов...», «Сосновой рощицы закон...», «Пластинкой тоненькой жиллета...». «Вехи дальнего обоза...» и др.).

Ритмика самого употребительного размера Мандельштама, 4-ст. ямба, была исследована в статье К. Тарановского. Он отметил для 1908—1913, 1914—1917 и 1919—1925 гг. постепенное отяжеление стиха полноударными строками и постепенное нарастание альтернирующего ритма — т. е. усиление ударности II стопы и все больший разрыв меж-

ду ударностью II и I стоп. Подсчеты по новоопубликованному материалу симметрично дополняют эту картину: 4-ст. ямб из писем к Вяч. Иванову дает еще более ровный, менее альтернирующий ритм, чем в «Камне», а 4-ст. ямб стихотворений 1930-х годов — еще более отяжеленный ритм, чем в стихах 1919—1925 гг. В таблице 5 показан процент ударности каждой из 4 стоп (средние строки — подсчеты К. Тарановского, крайние (за 1908—1910 и 1930—1937 гг.) — наши).

Таблица 5

Период	Число строк	Процент ударности стоп			
		I	II	III	IV
1908—1910	178	73,0	71,9	37,1	100
1908—1913	305	74,8	79,0	36.4	100
1914—1917	263	73,8	83,3	43,3	100
1919—1925	270	75,9	86,7	41,1	100
1930—1937	158	81,6	88,6	39,9	100

Другой показательный размер, разобранный Тарановским на материале стихов 1912—1916 гг., — 6-ст. ямб — мало изменился у позднего Мандельштама. Он сохранил и даже усилил свой трехчленный ритм с опорой на II, IV и VI стопы и с большим количеством дактилических цезур (безударная III стопа). Из-за четкой трехчленности в таком 6-стопнике дважды возникают бесцезурные строки: «Цветущий папорот/ник, парусник, столетник» («Ариост») и «Но разве сердце — лишь/ испуганное мясо?» («Как дерево и медь...»); ударение на «лишь» здесь представляется насильственным. Вот проценты ударности каждой из 6 стоп (первая строка — подсчеты Тарановского, вторая — наши):

	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*
1912—1916 (108 строк).............	80,5	68,5	51,9	88,0	33,0	100
1933—1937 (114 строк).............	78,1	75,4	51,8	88,6	36,8	100

Такова эволюция стихосложения Мандельштама. Ученический период 1908—1911 гг.: сосредоточенность на 4-ст. ямбе и на охватной рифмовке, интерес к дактилическим и сплошным женским рифмам, осторожные эксперименты с дольником и логаэдами. Акмеистический период 1912—1915 гг.: освоение 5-ст. и 6-ст. ямба, сонеты, угасание дактилических, сплошных женских и охватных рифм. Период индивидуального обособления 1916—1920 гг.: разработка разностопных ямбов и даже хореев, переход от ровного к альтернирующему 4-ст. ямбу. Переходный период 1921—1925 гг.: падение стихотворческой производи-

тельности (зато стихотворения достигают наибольшей длины), редкие опыты с неклассическими размерами (свободный стих). Мертвая пауза 1926—1929 гг. Новая манера 1930—1934 гг.: увлечение трехсложниками (преимущественно амфибрахиями и дактилями), отступление ямба (прочнее всего держится 5-стопник, в том числе белый), продолжение опытов с дольником, тактовиком и свободным стихом. Воронежский период 1935—1937 годы: наивысший взлет творческой активности, относительное равновесие между ямбом и трехсложниками (среди которых преобладают анапесты), сближение между разностопными и вольными ямбами, возрождение дактилической рифмовки, появление вольной рифмовки, серийные стихотворения с семантическими и метрическими перекличками. Среди этого расцвета творческий путь Мандельштама обрывается.

P. S. *Мандельштам говорил А. Гатову: «У вас двадцать с лишком стихотворений, и шестнадцать из них написаны ямбом. Не кажется ли вам, что каждая тема рождает свое дыханье, свой ритм? Обратили ли вы внимание на разнообразие размеров в моем „Камне"?»... «Я не считал, ...но думаю, в „Камне" размеров тридцать» («Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама». Воронеж, 1990, с. 17). В «Камне» 1928 г. 17 разных размеров; но если считать, например, 4-ст. ямб с рифмовками ЖМЖМ, МЖМЖ и МЖЖМ разными размерами, то, действительно, в «Камне» наберется 34 размера. Однако 70% стихотворений «Камня» (50 из 70) написаны ямбом — точно тот же процент, что и у осуждаемого Гатова. Кажется, не отмечалось, что свободный стих «Нашедшего подкову» перекликается со стихом «Оды нескольким людям» из Дюамеля (тот же 1923 г.): стих многочисленных переводов, от «Песни о Роланде» до Бартеля, образует интересный фон для оригинальных экспериментов 1921—1925 гг. Недавняя статья М. Л. Котовой «К вопросу о периодизации творческого пути О. Э. Мандельштама» («Русская филология»: УЗ Смоленского Гуманитарного университета, т. 1, 1994, с. 295—311) посвящена исключительно эволюции его метрики (по 10 признакам, не очень удачно выбранным): здесь стихи 1906—1925 гг. оказываются слиты в один период, а стихи 1930—1934 гг. разбиты на два периода.*

СТИХ Б. ПАСТЕРНАКА

Общие черты эволюции стиха Б. Пастернака очевидны даже невооруженному взгляду. Начало, в допечатных опытах и в «Близнеце в тучах» (1913), — в традиционных формах силлаботоники начала века. Затем, в «Поверх барьеров» (1914—1916), — порыв к новаторству во всех видах: и в метрике, и в рифме, и в строфике. В следующих книгах, «Сестра моя — жизнь» (1917) и «Темы и варьяции» (1916—1922), этот порыв постепенно утихает, стихи перестают быть столь вызывающе футуристическими. Затем наступает переходный период (с 1923 до конца 1920-х годов), когда пишутся четыре поэмы и ряд стихотворений, вошедших в новую книгу под старым названием «Поверх барьеров» (1929). После этого в сборнике «Второе рождение» (1932) провозглашается, что «нельзя не впасть к концу, как в ересь, в неслыханную простоту», и, действительно, с этих пор внешние формы пастернаковского стиха становятся проще, традиционнее, и эта простота совершенствуется и культивируется далее, в сборнике «На ранних поездах» (1935—1945), «Стихах Юрия Живаго» (1946—1953) и «Когда разгуляется» (1956—1959). Это непосредственное представление о «сложном» раннем и «простом» позднем Пастернаке не требует пересмотра, но, конечно, требует уточнения и прояснения.

Первый шаг в этом направлении был сделан в превосходной статье В. С. Баевского «Стихосложение Б. Пастернака» [Баевский 1988; ср. 1993, 56—85]. По сравнению с нею мы притязаем только на три новшества. Во-первых, более полно привлечен весь корпус стихов Пастернака (в частности, в рассмотрение включена не только лирика, а и поэмы). Во-вторых, более дробно рассмотрены этапы его развития — не от книги к книге, а от года к году. В-третьих, более детально и конкретно разобрана история обращения Пастернака к отдельным размерам, охваченная Баевским лишь суммарно. Надо сказать, что и первое, и второе было бы невозможно без нового издания стихов Пастернака, подготовленного при участии того же В. С. Баевского (*Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. В 2-х тт. Л., 1990); дополнительной опорой служило издание: *Пастернак Б.* Собрание сочинений. В 5-ти тт. Тт. 1—2. М., 1989.

Учтено было все содержание названного двухтомника, за исключением экспромтов и шуточных стихотворений. Варианты, даже сильно отличающиеся от окончательного текста, не брались; однако были взяты «Посвящение» и две главы «Лейтенанта Шмидта», напечатанные в свое время в «Новом мире». «Высокая болезнь» в ее ранней редакции отнесена к 1923 г., а «Две вставки» в эту поэму, напечатанные в «Новом мире» отдельно, к 1928 г. Из ранних стихотворений, переработанных в 1928 г., повторно взяты наиболее существенно измененные: «Когда за

лиры лабиринт», «Сегодня с первым светом встанут», «Вокзал», «Венеция», «Зима», «Пиры», «Встав из грохочущего ромба», «Зимняя ночь», «Дурной сон», «Оттепелями из магазинов», «Ледоход», «Ивака», «После дождя», «Баллада», «Мельницы», «Марбург», «Город». Ранние стихи с датировками «1909—1910» и «1910—1912» так и рассматривались как отдельные хронологические группы; стихи «1918 или 1919» условно причислялись к 1918. Вступление и первые четыре главы «905 года» рассматривались под 1925, последние две главы — под 1926 г.; первые две части «Лейтенанта Шмидта» под 1926, третья — под 1927; в «Спекторском» главы I—III — 1925, главы IV—V — 1927, главы VI—VII — 1928, главы VIII—IX — 1929, вступление — 1930.

При членении текста на стихи только в «905 годе» и в единичных других очевидных случаях мы позволяли себе сливать один стих из нескольких строк, руководствуясь рифмой. Во всех остальных случаях каждая строка рассматривалась как стих — иначе велик был риск произвола (например, в отрывках «Поэмы о ближнем» и других ранних стихах).

Границы между полиметрическим стихотворением (в котором сменяются разные размеры) и циклом стихотворений разных размеров у Пастернака не всегда отчетливы. Мы считали, например, «Петербург» четырьмя, а «Скрипку Паганини» шестью отдельными текстами и каждую главу «Лейтенанта Шмидта» тоже отдельным текстом. (Монометрические «905 год» и «Спекторский» на главы не дробились, но первый рассматривался как 2 текста под 1925 и 1926 гг., а второй как 5 текстов под 1925 и 1927—1930 гг.). Но, например, «Мельницы» в ранней редакции мы считали одним стихотворением из 4 разноразмерных звеньев, «Балладу» в ранней редакции — одним стихотворением из 6 разноразмерных звеньев, и даже в составе «Скрипки Паганини» стихотворение «Она» считалось состоящим из двух разноразмерных звеньев (4-стишие «Изборожденный тьмою бороздок...» и 12-стишие «Годы льдов простерлися...», первое — 4-иктным дольником, второе — 3-ст. хореем).

В результате мы располагали 495 произведениями и 600 разноразмерными текстами — отдельными стихотворениями и звеньями полиметрических стихотворений. Как у Пастернака полиметрические стихотворения конструируются из разноразмерных звеньев — вопрос особый, которого мы здесь не имеем возможности коснуться. Крайние случаи — это двухчастная (трехчастная и т. д.) композиция, как, например, в стихотворении «Заместительница», и кольцевая композиция, как в стихотворении «Степь», где между одноразмерными началом и концом вдвинута инородная вставка «Не стог ли в тумане?..» Но между этими крайностями — множество промежуточных случаев. Всего из 495 произведений Пастернака полиметрическими являются 33, из них 29 в раннем творчестве и только 4 в позднем творчестве — разница, уже показательная. Максимум полиметрии приходится на ранние «Поверх барьеров» и на многие главы «Лейтенанта Шмидта».

В дальнейшем для удобства учета разных размеров мы будем оперировать преимущественно с этими 600 текстами — объемом от 4 до 347 («Высокая болезнь») строк.

Общий объем материала — 17 161 строка. Средний объем каждого из 600 текстов — 29 строк, каждого из 495 произведений — 35 строк. Творческий путь Пастернака охватывает ровно полвека, с 1909—1910 по 1959 г. Но не все годы были заняты оригинальной поэтической работой — многие были отданы прозе и переводам. (Изучение метрики переводов Пастернака — особый вопрос, для которого еще не собраны материалы. Он важен потому, что в ряде случаев, например в переводах с грузинского, о «передаче размера подлинника» не могло быть речи, и выбор размера оставался творческим актом Пастернака.) Такими паузами являются 1924, 1933—1934, 1937—1939, 1945, 1948, 1950—1952, 1954—1955 гг. Из остальных 34 творческих годов (считая 1909—1910, 1910—1912, 1920—1921, 1935—1936 и 1940—1941 за однолетья) в среднем на каждый год приходится 504 стиха. Но распределяются по годам они очень неравномерно. Абсолютный максимум дает 1917 г. — 1962 стиха, 11,5% всего оригинального творчества Пастернака; две трети из них — сборник «Сестра моя — жизнь». Другой подъем — четыре года работы над поэмами, 1925—1928: 1052, 1027, 1002, 1064 стиха, в общей сложности 24% всего написанного. Третий, более слабый подъем — 1931, год «Второго рождения», 881 стих, более чем в полтора раза выше среднего. Остальные годы с трудом дотягивают до среднего показателя, а по большей части остаются много ниже его (табл. 1).

Спорный вопрос — где проводить рубеж между ранним и поздним творчеством Пастернака. С одной стороны, само заявление 1931 г. о «неслыханной простоте» побуждает проводить его между 1930 и 1931 гг. Это подкрепляется тем, что в 1930 г. Пастернак кончает «Спекторского», самую большую свою работу в 5-ст. ямбе, а в 1931 пишет «Волны», одну из самых больших своих работ в 4-ст. ямбе: мы увидим, что падение доли 5-ст. ямба и возрастание 4-ст. ямба — действительно, характерные признаки позднего периода. Но с другой стороны, есть признак, на наш взгляд, более важный, побуждающий провести пограничную черту раньше — между 1928 и 1929 годом. Это — общее число и разнообразие размеров, используемых Пастернаком.

Будем называть «метром» такие родовые понятия, как ямб, хорей, дактиль и т. д., а «размером» — такие видовые понятия, как 4-ст. ямб. (*Я4*), 4-ст. ямб с цезурным наращением (*Я4цн*), чередование 2- и 3-ст. дактиля (*Д23*), вольный амфибрахий (т. е. разностопный неурегулированный, *АмВ*). Более детальные понятия, как «4-ст. ямб с чередованием дактилических и женских окончаний» (*Я4дж*) будем называть «разновидностями размера» и пока оставим их в стороне. Так вот, общий репертуар Пастернака составляют 60 размеров. Из них до 1928 г. он пользуется

Таблица 1

Годы	Число произв.	Число текстов	Число стихов	С окончаниями муж.	жен.	дакт.	гипердакт.
1909—1910	8	8	79	41	38	—	—
1910—1912	17	17	201	102	95	4	—
1912	11	13	138	56	78	4	—
1913	30	30	572	283	287	2	
1914	22	23	400	111	191	94	4
1915	34	49	761	331	320	96	14
1916	16	27	534	230	214	88	2
1917	65	85	1962	982	777	173	30
1918	25	25	703	326	326	43	8
1919	23	23	486	206	214	61	5
1920—1921	9	9	203	55	90	56	2
1922	11	12	192	66	92	30	4
1923	12	14	592	323	269	—	—
1925	7	9	1052	526	526	—	—
1926	5	29	1027	492	459	76	—
1927	13	23	1002	466	496	39	1
1928	22	25	1064	519	459	82	4
1909—1928	*330*	*431*	*10985*	*5115*	*4931*	*848*	*74*
1929	4	4	408	204	204	—	—
1930	5	5	275	137	138	—	—
1931	22	22	881	430	428	19	4
1932	5	5	182	93	89	—	—
1935—1936	19	19	539	267	272	—	—
1940—1941	17	17	572	292	273	7	—
1942	3	3	68	34	34	—	—
1943	5	6	400	50	200	150	—
1944	8	8	320	44	160	116	—
1946	5	5	150	82	68	—	—
1947	5	6	237	114	123	—	—
1949	7	7	250	112	138	—	—
1953	11	12	393	144	193	51	5
1956	22	22	676	338	286	52	—
1957	15	16	547	275	272	—	—
1958	8	8	199	96	103	—	—
1959	4	4	96	48	48	—	—
1929—1959	*165*	*169*	*6193*	*2760*	*3029*	*395*	*9*
Всего...	495	600	17161	7875	7960	1243	83

58 размерами, после 1929 г. — только 21 размером. В этом прежде всего и выражается переход к «простоте». В среднем в год он употребляет до 1928 г. 12 размеров, после 1929 г. 5 размеров. Этот перелом нетрудно понять. Максимум стиховых экспериментов приходится у Пастернака на футуристический «штурм унд дранг» 1914—1916 гг. в «Поверх барьеров». К этому опыту ему приходится вернуться в 1926—1927 гг. при работе над полиметрическим «Лейтенантом Шмидтом». После этого он делает прямую переработку тех вещей из «Поверх барьеров», которые считает заслуживающими сохранения, и на этом прощается с метрическими роскошествами прошлого — берет курс на «неслыханную простоту». Параллельно это прощание с прошлым закрепляется и теоретически: в 1928—1929 гг. пишется, а в 1930 г. дописывается «Охранная грамота». Дописывание «Спекторского» также кончается «Вступленьем» с подчеркнуто ретроспективным взглядом на всю поэму.

Перечислим те 60 размеров, которые составляют метрический репертуар Пастернака (*Я, Х, Д, Ам, Ан* — основные метры; *Дк* — дольник; *ц* — цезурность, *бц* — бесцезурность, *цн* — цезурные наращения). Ямбы: *Я3, Я4, Я4цн, Я5, Я6ц, Я6цн, Я43, Я42, Я25, Я3331, Я4441, Я4443, Я4342, ЯВ*. Хореи: *Х3, Х4, Х5, Х6бц, Х6ц* (как с фиксированной цезурой, так и с передвижной, «надсоновской»), *Х6цн, Х65, Х43, Х42, ХВ*. Дактили: *Д3, Д4, Д23*. Амфибрахии: *Ам2, Ам3, Ам4, Ам43, Ам3332, Ам44224, АмВ*. Анапесты: *Ан2, Ан3, Ан4, Ан5, Ан13, Ан23, Ан133, Ан4443*. Логаэды строчные, логаэды стопные. Дольник на 3-сложной основе: *Дк3, Дк4, Дк43, Дк42, Дк32, Дк4342, ДкВ*. Дольник на 2-сложной основе. 3-сложник с переменной анакрусой, вольный; 2-сложник с переменной анакрусой, 3-ст. и вольный; 5-сложник кольцовского типа. Тактовик 4-иктный. Акцентный стих (рифмованный и нерифмованный, т. е. свободный; между ними много переходных форм со случайными перезвучиями, поэтому разделить их мы не решились). В таблице 2 указано число стихов каждого размера по периодам; для простоты размеры типа *Я25, Я4443* и др., употребленные только по одному разу, объединены в группы типа *ЯРз* (разностопные урегулированные).

Много это или мало — 60 размеров? Для сравнения скажем, что у Ахматовой их 62, а у Мандельштама, чей творческий путь был короче, — 42.

Некоторые из перечисленных размеров Пастернака редки и нуждаются в напоминании.

Я4цн — это 8 строк из «Мельниц»: «Как губы — шепчут; как руки — вяжут...»; *Я6цн* — это «Послепогромной областью почтовый поезд в Ромны...»; *Я25* — это 8 строк из «Но почему»: «И облака / Раздольем моего ночного мозга...»; *Я4342* — «Он слышал жалобу бруска...»

Х6 с фиксированной цезурой — «Грудь под поцелуи, / как под рукомойник...»; с передвижной — «Не подняться дню / в усилиях светилен, Покрывал крещенских / ночи не совлечь...» (Пастернак употребил

Таблица 2

Размеры	1909—1913	1914—1916	1917	1918—1922	1923—1928	1929—1932	1935—1944	1946—1953	1956—1959	Всего
Я3	—	70	214	36	202	—	332	52	116	1022
Я4+цн	370	296	272	469	1287	693	931	190	625	5127
Я5	195	32	277	232	1123	580	40	56	20	2555
Я6+цн	16	8	—	48	88	—	—	—	—	160
Я43	58	12	108	24	36	84	40	171	20	553
Я42	—	—	36	76	20	—	—	32	84	248
ЯРз	16	8	36	—	32	—	—	—	—	92
ЯВ	—	20	45	44	81	29	—	9	—	228
Х3	—	12	72	—	—	—	—	120	—	204
Х4	4	92	142	112	166	40	208	—	101	865
Х5	4	44	16	28	110	—	—	88	—	290
Х6бц	—	12	—	—	24	—	—	—	—	36
Х6ц+цн	16	—	20	8	52	—	—	—	—	96
Х43	—	—	—	—	—	—	52	52	—	104
ХРз	—	—	28	28	—	—	—	—	—	56
ХВ	—	—	—	—	14	—	—	—	—	14
Д3	3	20	24	68	16	—	—	—	36	172
Д4	16	88	12	20	12	24	—	—	—	172
ДРз	—	—	12	—	—	—	—	—	—	12
Ам2	—	28	—	—	—	28	40	—	—	96
Ам3	114	60	33	58	168	124	64	36	196	853
Ам4	—	317	96	88	244	72	32	33	—	882
Ам43	—	56	64	12	—	—	—	—	—	132
АмРз	—	—	—	50	—	—	—	—	50	
АмВ	—	—	19	—	42	—	—	91	—	152
Ан2	—	—	—	20	—	—	24	28	204	276
Ан3	119	52	80	43	88	72	40	68	116	678
Ан4	—	—	41	40	124	—	—	—	—	205
Ан5	—	—	—	—	336	—	—	—	—	336
АнРз	—	14	20	12	—	—	—	—	—	46
АнВ	—	9	—	14	9	—	—	—	—	32
логаэды	—	28	30	—	—	—	—	—	—	58
Дк3	28	96	77	52	92	—	—	—	—	345
Дк4	—	37	64	28	95	—	68	—	—	292
Дк43	26	48	52	—	16	—	—	—	—	142
ДкРз	—	8	—	—	—	—	28	4	—	40
ДкВ	—	55	12	—	—	—	—	—	—	67
Дк2осн	—	—	—	—	40	—	—	—	—	40
2-сл.п.ан.	—	—	—	—	140	—	—	—	—	140
3-сл.п.ан.	—	15	51	—	12	—	—	—	—	78
5-сложн.	—	—	—	24	—	—	—	—	—	24
Тк4	—	24	—	—	—	—	—	—	—	24
Акц.ст.	—	134	9	—	24	—	—	—	—	167
Всего...	990	1695	1962	1584	4737	1746	1899	1030	1518	17161

этот «надсоновский» размер в переводе из Верлена «Так как близок день» — видимо, он у него ассоциировался не столько с Надсоном, сколько с французским «бесцезурным» александрийским стихом). *Х6цн* — концовка «Лейтенанта Шмидта»: «Двум из осужденных, / а всех их было четверо...»

Д23 — отрывок из «Поэмы о ближнем»: «Этот клубок / Нагнанных братом рыданий...»; *Ам2* — «Я понял: все живо» (по остроумной догадке Л. Флейшмана этот размер подсказан массовой газетной поэзией 1930-х годов [Флейшман 1984, 279]).

Ам44224 — «Когда с остальными увидел и Шмидт...» (редкий размер, неожиданно близко копирующий стихотворение Шиллера «Бесконечность»). *Ан13* — отрывок «Нет, опять...» из того же «Но почему».

Логаэды строчные — чередование *Я24* и *Х2* в начале того же «Но почему»; стихотворение «Это мои, это мои» тоже из «Поверх барьеров». *Логаэды стопные* — «Конец» в «Сестре моей — жизни» («Наяву ли все? / Время ли разгуливать? // Лучше вечно спать, / спать, спать, спать // И не видеть снов» — размер, хорошо разобранный Г. Шенгели, [Шенгели 1940, 78]). *5-сложник* кольцовского типа — «Голос души».

Редкий *дольник* на основе 2-сложных стоп — начало главы «Три градуса выше нуля» из «Шмидта». Еще более редкий *2-сложник* с переменной анакрусой (свободное чередование ямбов и хореев) — оттуда же, главы «Окрестности и крепость» и «Подросток-реалист...» с замечательной финальной тирадой, начинающейся хореем и кончающейся ямбом: «Невпопад, не в ногу, из дневного понемногу в ночь... В сырую груду рухнувшего бута» [Левин 1976, 94—95, в составе превосходного разбора всей метрики «Шмидта»].

Все примеры, как мы видим, — из раннего творчества Пастернака. Единственные два размера из 60, появляющиеся только в позднем периоде, — это *Дк42* «В низовьях» 1944 г. («Илистых плавней желтый янтарь...») и *Дк32* вступительного четверостишия «Под открытым небом» 1953 г. («Вытянись вся в длину...»).

На этом основании мы в дальнейшем считаем, что ранний период творчества Пастернака кончается 1928 годом, а поздний начинается 1929 годом. На раннее творчество приходится две трети его поэтической продукции (64%), на позднее — одна треть. Средняя продуктивность творческого года в ранний период — 646 стиха, в поздний — 364 стиха. Не надо забывать, что в раннюю пору Пастернаку тоже случалось отвлекаться и на переводы (Суинберн) и на прозу («Детство Люверс» и несохранившиеся повести), но это меньше сказывалось на его стихотворной производительности — разве что спадом 1920—1922 и 1924 гг. (работа над Клейстом, Саксом, Беном Джонсоном).

Интерес к разнообразию размеров сопровождается у Пастернака интересом к разнообразию стиховых окончаний, умножающему коли-

чество разновидностей этих размеров. К экспериментам в строфике Пастернак не проявлял интереса. Можно отметить только изысканную скользящую рифмовку «Грозы, моментальной навек» («А затем прощалось лето...» — *ABCdABCd*) и тематически родственной «Нашей грозы» («Гроза, как жрец, сожгла сирень...» — *aBcc+aBdd*), да нехитрые 6-стишия «Нас мало. Нас, может быть, трое...» (АВАВСС). О шиллеровских строфах в «Шмидте» уже упоминалось; две имитации французских баллад во «Втором рождении» выделены самими заглавиями. Даже двустишиями Пастернак совсем не писал. Его стихи — или 4-стишия (как правило, с перекрестной рифмовкой), или свободная последовательность окончаний с вольной рифмовкой.

Зато в этих 4-стишиях Пастернак сознательно использует все возможные сочетания окончаний мужских, женских и дактилических: *ЖМ, МЖ, ДМ, ДЖ, ЖД, Мм, Жж*. Дополнительное разнообразие вносится неравносложными рифмами: дактилические могут рифмоваться то с женскими, то с редкими гипердактилическими; стихотворение «Елене» все построено на труднейших гипердактилических рифмах со сверхсхемными ударениями: «Гамлета ли — по ногам летали», «изгиб целуя — гипсовые» и т. д.

Однако все это богатство опять-таки сосредоточено в раннем периоде творчества. Если взять шесть самых употребительных размеров Пастернака и посмотреть, сколько из 8 перечисленных сочетаний окончаний в них используются, то мы увидим: *Я4* ранний — 8, поздний — 5; *Я5* ранний — 6, поздний — 2; *Х4* ранний — 5, поздний — 2; *Ам3* ранний — 6, поздний — 4; *Ам4* ранний — 6, поздний — 2; *Ан3* ранний — 4, поздний — 3. Даже если сделать поправку на то, что раннее творчество Пастернака вдвое многострочнее позднего, все же нельзя не увидеть здесь, как падает интерес поэта к разновидностям размеров. В тех случаях, когда остаются лишь два (или чуть больше) окончания, то это неизменно самые традиционные — *ЖМ* и *МЖ*. Но и тут между ранним и поздним стихом остается разница. Соотношение *ЖМ* : *МЖ* в раннем *Я4* — 32 : 34, в позднем — 32 : 16; в раннем *Я5* — 12 : 9, в позднем — 9 : 3; в раннем *Х4* — 4 : 4, в позднем — 9 : 1. Мужское окончание строфы традиционно ощущается как резкая концовка; в ранних стихах (особенно ямбах) Пастернак старается избегать их, в поздних возвращается к традиции. Что Пастернак любил «размытые», женские и дактилические окончания 4-стиший, заметил еще Баевский (но не связал это с ранним периодом творчества). Но рифмовка типа *МЖ, МД* означает не только слабую отбивку конца строфы, а и сильную отбивку начала строфы; было бы интересно сравнить это с семантической выделенностью начал и концов соответственно написанных стихотворений (грубо говоря: врезается ли стихотворение в память зачином или концовкой), но для этого еще нет надежных средств учета.

Из этого «усыхания» богатства окончаний (видного из табл. 1) есть одно исключение: в 1943—1944 гг. Пастернак работает над поэмой на военную тему, от которой остались первая глава и ряд отдельных стихотворений («Смерть сапера», «Разведчики» и др.). Все они написаны с рифмовкой *ДЖ* или *ЖД*. Если бы не эти тексты, «упрощение» игры окончаний у позднего Пастернака выступило бы еще заметнее.

Сказанное относится к строфическим стихотворениям. Для вольнорифмованных стихотворений Пастернака самая характерная черта — длинные рифмические цепи, пронизывающие непредсказуемо по десятку и более строк: «Я трезво шел по трезвым *рельсам—окрест—погорельцем—наотрез—рельс—карельский—вопрос—берез—Цельсий—с нуля—земля—флигеля—тельце...»* («Высокая болезнь», 1923). В самых ранних стихах этот прием редок, заметен впервые в «Высокой болезни», получает развитие в «Шмидте», в «Я тоже любил, и дыханье...» (обработка 1928 г.), богато представлен в 1930—1932 гг. («Лето», «Смерть поэта», «Будущее!..», «Красавица моя...», «Весеннею порою льда»; сюда же примыкают две баллады) и временами напоминает о себе на протяжении всех позднейших лет («Опять весна», 1941; «На Страстной», 1946; «Рождественская звезда», «Земля», 1947; «Поездка», 1958). «Настойчивой рифмовкой» называл это Ю. И. Левин. Из всех стиховых приемов «сложного Пастернака» только этот остался на вооружении «простого Пастернака» — видимо, отмежевание от наследия 1923 г. было для Пастернака не так важно, как от наследия 1914—1916 гг.

Таблица 3

Произведения	Процент неточных рифм	
	в жен. окончаниях	в муж. окончаниях
«Близнец в тучах»	21	4
«Поверх барьеров»	56	9
«Сестра моя — жизнь»	62	51
1918—1922 гг.	47	28
«Высокая болезнь»	41	15
«Спекторский», 1925	50	16
«905 год»	49	15
«Лейтенант Шмидт»	57	29
«Спекторский», 1927—1930	58	16
«Второе рождение»	43	15
Пер. грузинских лириков	30	5
1935—1941 гг.	18	2
1956—1959 гг.	9	0

С игрой окончаний неразрывно связана игра рифм. Об этом подробнее говорится ниже, в приложении «Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака», поэтому здесь можно ограничиться кратким изложением. Разнообразие рифм достигается, прежде всего, употреблением неточных рифм, расширяющим конечное количество рифм в языке. Доля неточных рифм у Пастернака среди женских и среди мужских показана в таблице 3. О дактилических и гипердактилических говорить не приходится: у раннего Пастернака они почти все — неточные.

Из таблицы видно: максимум неточных рифм приходится у Пастернака на «Сестру мою — жизнь», а дальше в лирике наступает постепенный спад, нарушаемый лишь последним всплеском неточных рифм в поэмах, особенно — в «Лейтенанте Шмидте» с его общим возвратом к технике «Поверх барьеров». К 1956—1959 гг. мужские неточные падают у Пастернака до нуля, а женские — до 9%, причем все эти неточные женские — одного типа, «с внутренним йотом»: *привиденье—тени*, *пыли—развилье*, *подземелье—туннеля*, *alla breve—деревья* и пр. По-видимому, Пастернак ощущал их как точные рифмы (наподобие традиционных йотированных *аркой—парка*, *телегой—ночлега* и пр.), так что для него субъективно рифмовка последних лет — абсолютно точная. Еще показательнее сравнение ранних и поздних дактилических рифм. Первые — почти без исключений неточные: *пробующем—воробышком*, *запонок—закапанный*, *выняньчен—нынешней*, *торкался—прогорклости*, *перечнем—теперешний*. Поздние — почти без исключений точные, причем образованные преимущественно разными частями речи, что придает им брюсовскую элегантность: *заметили—свидетелей*, *циркуля—фыркали*, *багровее—хладнокровии*, *вынести—глинистей*, *Гомеля—экономили* и т. д. Переход от ранней, неточной, к поздней, точной рифмовке у Пастернака происходит несколько позже, чем упрощение метрики, и здесь решающим переломом являются уже 1930-е годы.

Возвращаясь к метрике, обратим внимание на пропорции основных метрических категорий: классических ямба, хорея, дактиля, амфибрахия, анапеста и неклассических дольника и прочих форм (табл. 4). Здесь бросается в глаза полное исчезновение неклассических размеров после перелома к поздней «простоте». Ясно, что именно они были для Пастернака главными признаками одиозной ранней «сложности». За счет их падения заметно повысилась (с половины до двух третей) доля самого классического из классических метров — ямба.

Это тоже неслучайно. Именно бунтом против ямба вылилось метрическое новаторство «Поверх барьеров» 1914—1916 гг. Доля ямба тогда упала до четверти всей стихотворной продукции; ровно столько же составили контрастные, неклассические размеры; и ровно столько же (что уже менее ожиданно) — амфибрахии. «Поверх барьеров» — редкий в русской поэзии образец книги, в которой трехсложные размеры

преобладают над двухсложными: как известно, даже у Некрасова, несмотря на его репутацию «поэта трехсложников», ямбов и хореев было больше. Общее тяготение трехсложных размеров и неточных рифм к раннему творчеству Пастернака может объяснить закономерность, замеченную И. Лилли (хотя и на небольшом материале): в трехсложных размерах чаще встречаются неточные рифмы, по крайней мере, самого частого, усеченного типа [Lilly 1989].

Таблица 4

Период	Метры (в %)						
	Я	*Х*	*Д*	*Ам*	*Ан*	*Дк*	проч.
1909—1913	66	2	2	12	12	6	—
1914—1916	26	10	6	27	5	16	10
1917	50	14	3	11	7	12	3
1918—1922	59	11	6	10	8	5	1
1923—1928	60	8	1	11	12	5	3
1929—1932	79	2	22	13	4	—	—
1935—1944	71	14	—	7	3	5	—
1946—1953	50	25	—	16	9	—	—
1956—1959	57	7	2	13	21	—	—

Пастернаку был нужен простор для выработки собственной интонации. Опыт работы над «Близнецом в тучах» показал ему, что в 4-ст. ямбе при всей оригинальности содержания трудно избежать интонаций Брюсова и его учеников, а в трехсложных размерах это легче: и он бросается в работу над трехсложниками, безошибочно выбрав прежде всего 4-ст. амфибрахий, самый безликий из них (на него приходится половина всех трехсложников 1914—1916 гг.). 4-ст. амфибрахием написаны «Метель», «Дурной сон», «За окнами давка...», «Марбург» — вплоть до программного «Сестра моя — жизнь, и сегодня в разливе...» Это дало его интонациям такую закалку, что в «Сестре моей — жизни» за «...Окутывай, опутывай — Еще не всклянь темно» уже не слышится семантическая инерция «Фонарики, сударики...», а за «Когда случалось петь Дездемоне» лишь слабо слышится «Под насыпью, во рву некошеном...» [Гаспаров 1988].

Реабилитация ямба совершалась у Пастернака постепенно. Первым решающим шагом была «Сестра моя — жизнь», где доля ямбов с четверти вновь поднялась до половины — обычной пропорции русского стиха конца XIX — начала XX в. (Это не бросалось в глаза, во-первых, оттого что они на четверть состояли из 3-стопников — не самого характерного ямбического размера, а во-вторых, оттого что они часто были

непривычно оформлены дактилическими и женскими окончаниями.) Следующим шагом была «Высокая болезнь», а затем — большой «Спекторский». Характерно, что в кругу бывших товарищей по футуризму они были встречены скептически: Маяковский иронизировал над начальной строкой «Высокой болезни»: «Ахейцы проявляют цепкость», а о 5-ст. ямбе «Спекторского» сказал: «За что боролись?» Максимума ямбичности Пастернак достигает в 1929—1944 гг.: это окончание «Спекторского», «Волны» и «На ранних поездах». В последние полтора десятилетия доля ямба опять немного снижается — в «Стихах Юрия Живаго» за счет длинных евангельских стихотворений амфибрахиями (опять), а в «Когда разгуляется» за счет большой «Вакханалии» 2-ст. анапестами.

Как во всем творчестве Пастернака меняются пропорции метров, так в каждом метре меняются пропорции размеров. Общее направление этих изменений одно: убывают длинные размеры, прибывают короткие. «Средними размерами» по фонетическим и синтаксическим показателям (длина выдоха, синтагматичность) считаются 8—9-сложные: 4-стопные ямбы и хорей, 3-стопные дактиль, анапест и амфибрахий. Если оставить в стороне урегулированные разностопники и вольные стихи, то пропорция «краткие : средние : длинные» для ранних ямбов Пастернака будет иметь вид 1 : 5 : 3, для поздних 1 : 6 : 2 (а если исключить дописываемого «Спекторского», наследие предыдущей эпохи, то даже 1 : 7 : 1). Для хореев этот показатель меняется еще заметнее — от 1 : 5 : 3 к 2 : 5 : 1. Для дактилей — от 0 : 5 : 5 к 0 : 6 : 4. Для амфибрахиев — от 0 : 3 : 5 к 1 : 6 : 2 — любимый когда-то 4-ст. амфибрахий перестает быть характерным для Пастернака. Для анапестов сдвиг ярче всего — от 0 : 4 : 5 к 5 : 5 : 0; это, конечно, из-за длинных строк «905 года» в раннем периоде и коротких строк «Вакханалии» в позднем (табл. 5).

Таблица 5

Метр	Процент стопности						
	2	3	4	5	6	Рз	В
Ямб ранний	—	9	46	31	3	8	3
Ямб поздний	—	12	60	17	—	10	1
Хорей ранний	—	8	51	20	13	6	2
Хорей поздний	—	18	53	13	—	16	—
Дакт. ранний	—	46	50	—	—	4	—
Дакт. поздний	—	60	40	—	—	—	—
Амф. ранний	2	30	51	—	—	13	4
Амф. поздний	9	59	19	—	—	—	13
Анап. ранний	2	37	20	33	—	5	3
Анап. поздний	46	54	—	—	—	—	—

В результате этих сдвигов средняя длина стиха во всех метрах укорачивается: в ямбе и хорее на полслога, в амфибрахии на слог, в анапесте на слог с небольшим. Обычно такие процессы протекают бессознательно, здесь же (редкий случай) это не ускользнуло от авторского самонаблюдения. Вспомним, как в «Докторе Живаго» (XIV, 9) герой сочиняет стихотворение «Сказка», постепенно примеривает к нему все более короткие размеры и, наконец, останавливается на 3-стопном <хорее> — практически самом коротком из двусложных размеров. Таким же практически самым коротким из трехсложных размеров (тоже 6 слогов) является 2-ст. анапест — и им написана «Вакханалия» (причем из черновиков видно, что первые пробы были более длинным размером, 4-ст. дактилем). А «Сказка» и «Вакханалия» — самые объемистые из стихов последнего десятилетия Пастернака.

За метрическими особенностями стиха следовало бы остановиться на ритмических особенностях. Но здесь за мощными метрическими сдвигами прослеживать почти нечего. (См. табл. 6; показатели по 4-ст. ямбу и хорею взяты из кн. [Гаспаров 1974] и местами уточнены; по 5-ст. ямбу первые показатели — из статьи Дж. Бейли [Bailey 1973а].)

Таблица 6

Размер	Период	Процент ударности стоп				
		I	II	III	IV	V
4-ст. ямб	1912—1913	88	73	52	100	—
	1914—1917	88	90	44	100	—
	1918—1922	87	83	48	100	—
	«Высокая болезнь»	84	75	50	100	—
	1931—1932	90	82	56	100	—
	1941—1944	82	72	39	100	—
	1956—1958	82	72	47	100	—
4-ст. хорей	1914—1919	64	93	60	100	—
	1924—1959	58	92	48	100	—
5-ст. ямб	лирика 1913—1922	85	84	83	48	100
	Драм. отрывки	87	73	90	62	100
	«Белые стихи»	84	71	88	49	100
	«Алхимию»	68	63	86	53	100
	«Спекторский»	85	79	78	54	100
	Лирика 1923—1931	88	80	82	51	100

Самый обильный размер Пастернака, 4-ст. ямб, сохраняет общие контуры своего ритма на всем протяжении творчества Пастернака: I стопа чаще несет ударение, чем II, ритм образует рамочную конструк-

цию с опорой на первую и последнюю стопу. Это характерный 4-ст. ямб русского модернизма, сложившийся после опытов Брюсова и Белого, и Пастернак пронес его смолоду через всю жизнь. Максимальная яркость, наибольший разрыв между I и II стопами — в самых ранних стихах (непосредственное влияние А. Белого), минимальная — в стихах 1914—1922 гг. (но мы помним, что 4-ст. ямб вообще не характерен для Пастернака этих лет); затем устанавливается стабильный разрыв около 10% — для поэзии советского времени довольно большой. Другой размер, 4-ст. хорей, тоже несет отпечаток начала XX в. — ослабление II стопы: традиционно полноударная, у Пастернака она пропускает ударения в 7—8% стихов, что для этого размера немало. В ранних стихах 4-ст. хорей звучит тяжелее (в среднем 79 ударений на стопу), в поздних легче (в среднем 74 ударения на стопу). Третий размер, 5-ст. ямб, интересен разницей между рифмованными и нерифмованными стихами: в рифмованных (1913—1922, 1923—1931, «Спекторский») ритм ровный, ударность стоп постепенно убывает от I к III; в нерифмованных («Драматические отрывки», «Белые стихи», особенно перевод «Алхимика») ритм изломанный, II стопа гораздо реже несет ударение, чем смежные I и III. Такая изломанность вторичного ритма (чередование сильных и слабых стоп) обычно является в белых 5-ст. ямбах средством поддержания целостности стиха, заменяющим отсутствующую рифму.

Трехсложные размеры Пастернака имеют одну особенность ритма, сразу бросающуюся в глаза, — частые «трибрахии», пропуски ударений на сильных местах. В традиционной поэзии они встречались только на I стопе дактиля, у Пастернака же, с самых первых его опытов, — также и внутри стиха: «Запроки*нувшиеся* изнанкой», «Раскати*вшеюся* эспланадой». (Большой материал по таким строкам собран в статье Г. Струве [Struve 1968].) Эта тенденция сохраняется и у позднего Пастернака («...Покачи*валась фельд*шерица Со склянк*ою наша*тыря»), причем — что еще не отмечалось — заметно усиливается: в трехсложниках «Близнеца в тучах» и «Поверх барьеров» один внутренний пропуск приходится в среднем на 58 стоп, в «Стихах Юрия Живаго» и «Когда разгуляется» — на 31 стопу.

Суммируя, можно обрисовать эволюцию стиха Пастернака следующим образом.

Начинает он традиционным силлабо-тоническим набором форм, примечательно лишь избегание хорея и сравнительное равнодушие к входящему в моду дольнику. Между 1913 и 1914 гг. (с переходом от традиционалистической «Лирики» к новаторствующей «Центрифуге») происходит резкий перелом: Пастернак бросается в противоположную крайность. Доля ямба, самого традиционного из классических размеров, сокращается с двух третей до одной четверти; на первый план выступают трехсложники во главе с 4-ст. амфибрахием, здесь энергичнее всего ведутся поиски собственной интонации. Рифма расшатывается до пре-

дельной неточности. Появляется полиметрия, стихотворения дробятся на небольшие разноразмерные куски, в этих кусках широко употребляются неклассические размеры: разные виды логаэдов, дольников, тактовика и особенно аморфного акцентного стиха.

Результатом Пастернак остается недоволен: книга «Поверх барьеров» для него слишком пестра и разнородна. Это видно не только из того, что десять лет спустя он ее перерабатывает, но еще более из того, что на следующий же год новую свою книгу «Сестра моя — жизнь» он начинает писать для Е. Виноград как улучшенный вариант «Поверх барьеров». Этот редкий эксперимент имел парадоксальный успех: явилась новая книга, большая, исключительная по цельности, мотивированной бурным всплеском любовной страсти. Ямбы реабилитированы, остальные размеры приведены к обычным для эпохи пропорциям, из неклассических форм остаются (за единичными исключениями) только дольники. Ощущение новизны поддерживается не столько необычными размерами, сколько необычными сочетаниями их (в разностопных формах) и необычным оформлением окончаний. Но долгим такое состояние не могло быть: «Темы и варьяции» уже имели вид отходов производства от «Сестры моей — жизни», приемы оставались те же, а мотивировки (разрыв, болезнь, детство) не могли обеспечить прежней цельности. Взлет творческой производительности идет на убыль, вплоть до мертвых пауз в 1920 и 1924 гг.

Это совпадало с общим ощущением современников: эпоха лирических экспериментов кончилась, настала пора отбора, переработки и выхода к большим стихотворным формам. Пастернак откликнулся на это, «выслав в эпос пикет» — «Высокую болезнь» 1923 г., нарочито классическим 4-ст. ямбом (предвестие — «Подражательная» среди «варьяций» предыдущего сборника) и с более традиционно строгими рифмами. За этим последовали три другие поэмы — три разных подхода к выбору размера. «Спекторский» был все той же прямой установкой на классику («роман в стихах»), только его 5-ст. ямб был менее заштампован и давал больше простору новым интонациям и стилистическим приемам. Тем не менее, отмеченное самим Пастернаком сходство с Фетом (а Катаевым — с Полонским) остается неслучайным. «905 год» был попыткой зафиксировать, окаменить и в таком виде перенести на эпос один из размеров, мелькнувших в предыдущую экспериментальную эпоху: его 5-ст. анапест — это застывший стих «Разрыва» из «Тем и варьяций», может быть не без влияния 2+3-ст. анапеста «Памяти Демона». Опыт оказался удачен и породил подражания, но это были именно подражания — для широкой разработки он был слишком своеобразен. Наконец, «Лейтенант Шмидт» был попыткой оживить для эпической цели лирические средства времен «Поверх барьеров» в их первоначальном хаотическом многообразии, с неклассическими размерами и неточными рифмами: дать образец исполинской полиметрии

(примерно то же одновременно делает Маяковский в «Хорошо!»). Это дало толчок к пересмотру и переработке ранних произведений: к новому изданию «Поверх барьеров», подводящему итог всему прошлому творчеству. Параллельно такой же итог подводится теоретически в «Охранной грамоте».

За этим следует программа «неслыханной простоты» и опять, как в «Высокой болезни», подступ к ней — со стороны 4-ст. ямба. Эмоциональный подъем 1930—1931 гг. придал этому «Второму рождению» достаточное единство. Но, удачно наметив путь, Пастернак не пошел по нему, чтобы избежать таких самоповторений, какие были после «Сестры моей — жизни». Неутоленную потребность в сложности и разнообразии (инерцию «Поверх барьеров») он удовлетворяет переводами из грузинских лириков, а «неслыханную простоту» ищет в работе над прозой. Накануне войны рядом с грузинскими поэтами становится Шекспир (а затем другие авторы): на фоне традиционной безликости переводческого языка индивидуальность пастернаковского стиля выступала не менее ярко, чем в оригинальных стихах. В оригинальных же стихах писатель, действительно, стремится к «неслыханной простоте», доходящей до безликости: в ней есть еще вычурность в цикле «Из летних записок» (первый опыт сверхкороткого стиха в большой форме, за которым последуют «Сказка» и «Вакханалия»), но в переделкинских и военных стихах остается только простота: минимум размеров (и те — самые классические; характерно обращение к долго избегавшемуся хорею), точные рифмы, простейшие строфы.

Однако простоте всегда грозит опасность соскользнуть в упрощенность. Можно думать, что соломинкой спасения для Пастернака здесь были изысканные дактилические рифмы военных стихов. В послевоенных стихах положение было проще: они выступали как приложение к роману, и фон прозы оттенял их поэтичность. Кроме того, в них вновь после долгого перерыва (со «Второго рождения») используются непредсказуемые внутренние рифмы и непредсказуемые сверхдлинные цепи рифм; из отдельных размеров впервые после полиметрии «Шмидта» появляется 5-ст. хорей. В «Когда разгуляется» стихи вновь отделяются от прозы, проблему «простоты» приходится решать заново. Считал ли ее решенной Пастернак, когда его творчество оборвалось, мы не знаем.

Но одна общая черта явствует с очевидностью из сделанного обзора. Пастернак боролся против образования семантических ореолов — устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой произведения. В ранних стихах — поиск уникальной разновидности размера для уникального содержания каждого стихотворения. В поздних — поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все. Эти два пути противоположны, но начинаются из одной точки, и движет по ним одно стремление. И это стремление далеко не тривиально.

Приложение:

РИФМА И ЖАНР В СТИХАХ Б. ПАСТЕРНАКА

Когда Пастернак писал: «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, в неслыханную простоту», это было общим чувством, здесь Пастернак шел в ногу со временем. Подобная эволюция характерна почти для всех его сверстников и чуть более младших поэтов — разве что за такими большими исключениями, как Мандельштам, Ахматова и Цветаева. Маяковский не упрощал формы, зато он упрощал содержание, и к тому же он убил себя на самом решающем повороте. А поворотов на пути советской поэзии к простоте было два — около 1924 г. и в начале 1930-х годов. Оба они отразились в стихе Пастернака.

Известно, что в 1910-х годах русская поэзия разработала сложную и богатую систему неточных рифм, а в 1930-х годах отказалась от нее, вернувшись к преобладанию точных. Тот же путь прошел и Пастернак: на смену книге стихов «Сестра моя — жизнь», где рифмовались *homo sapiens—за пояс* и *Гамлета ли—по ногам летали*, пришло «Второе рождение» с рифмами *живу—наяву*, *свет—предмет*, *полн—волн*. Но особенностью его пути было то, что работа над рифмой скрещивалась с работой над жанром и зависела от нее. Это, как кажется, и представляет наибольший интерес — как теоретический, так и исторический.

Напомним, какой процент занимали неточные рифмы в общем составе женских и мужских рифм Пастернака:

	Жен.	*Муж.*
«Близнец в тучах» (1913)	21	4
«Поверх барьеров» (1914—1916)	56	9
«Сестра моя — жизнь» (1917)	**62**	**51**
Стихи 1918—1922 гг.	47	28
«Второе рождение» (1930—1931)	43	15
«Грузинские лирики» (1934)	30	5
Стихи 1935—1941 гг.	18	2
Стихи 1956—1959 гг.	9	0

Перед нами картина плавной эволюции: сперва постепенное нарастание неточности в рифме, потом пик (на «Сестре моей — жизни»), потом такое же постепенное убывание. В женских рифмах эта эволюция идет более ровно, в резче ощутимых мужских — более круто. О дактилических и прочих рифмах подробно говорить нет надобности — они дают больше всего простора и соблазна для игры неточностями, и поэтому Пастернак просто от них отказывается: в стихах 1917—1922 гг. около 15% длинных

рифм, во «Втором рождении» — 2%, в 1935—1941 гг. их вовсе нет. Что касается 9% неточных женских рифм, то это сплошь рифмы с «внутренним йотом» типа *привиденья—тени* (см. выше): их неточность почти не ощущается. Для сравнения скажем, что у таких традиционалистов, как Твардовский и Исаковский, процент неточных женских рифм — 20—30%. Поздний Пастернак рифмует гораздо точнее, классичнее, чем они.

Однако когда мы перечисляли эти цифры плавного понижения неточности в мужских и женских рифмах, то намеренно пропустили несколько звеньев. Это поэмы: «Высокая болезнь» (1923), первая половина «Спекторского» (1924—1925), «905 год» (1925—1926), «Лейтенант Шмидт» (1926—1927), вторая половина «Спекторского» (1927—1929). Вот эти-то поэмы отчасти и нарушают ровную плавность эволюции к точности.

А именно, «Высокая болезнь» (с вариантами) как бы забегает вперед и дает в 1923 году 41% неточных женских — тот уровень, которого Пастернак достигнет лишь после «Второго рождения». А «Лейтенант Шмидт» дает в 1926—1927 гг. 57% неточных женских, 29% неточных мужских и вдобавок 28% дактилических, гипердактилических и неравносложных — т. е. как бы возвращается на 5—10 лет назад, к тому уровню неточности, который был у Пастернака в 1918—1922 гг. Такого рода аномальные перебои в постепенной эволюции рифм Пастернака и представляют особый интерес для рассмотрения.

Вспомним ситуацию создания «Высокой болезни». Это — конец массового лирического половодья 1910 — начала 1920-х годов, когда встает вопрос о перестройке всей системы русской поэзии и о формировании нового эпоса. Недаром в 1924 г. Тынянов свою статью «Промежуток», кончающуюся мыслью, что эпос «слишком логически должен наступить в наше время», посвящает Пастернаку и дважды цитирует и перефразирует в ней строчку «Болезни» о том, как «в эпос выслали пикет». И сама поэма начинается тирадой о том, как «рождается троянский эпос». «Высокая болезнь» — это эпос о рождении эпоса. А что такое эпос для задумавшегося русского читателя и писателя стихов? Это поэмы Пушкина, Лермонтова, их современников и эпигонов. Это 4-стопный ямб с вольной рифмовкой. А что такое вольная рифмовка? Это прежде всего потребность в длинных рифмических цепях, которые не давали бы тексту распасться на четверостишия или иные строфы. Пример такой длинной рифмической цепи — первое же 16-стишие «Высокой болезни», все на 4 рифмы:

Мелькает движущийся *ребус*,
Идет осада, идут дни,
Проходят месяцы и лета.
В один прекрасный день пикеты,

Сбиваясь с ног от беготни,
Приносят весть: сдается *крепость*.
Не верят, верят, жгут огни,
Взрывают своды, ищут входа,
Выходят, входят — идут дни,
Проходят месяцы и годы.
Проходят годы, — все в тени.
Рождается троянский *эпос*.
Не верят, верят, жгут огни,
Нетерпеливо ждут развода,
Слабеют, слепнут, — идут дни,
И в крепости крошатся своды.

И вот здесь нужно сказать несколько слов об особенностях неточной рифмы вообще. Ее открытие несказанно обогатило запасы рифмовки в русской поэзии XX в. — это бесспорно. Но один недостаток у нее был. Она плохо позволяла нанизывать длинные рифмические цепи — пара строк с неточной рифмой звучала прекрасно, а тройка строк — уже натянуто. Поэма «Во весь голос» Маяковского начиналась тройной рифмой: «Слушайте, товарищи *потомки*... — Заглуша поэзии *потоки*... — Я шагну через лирические *томики*...» *Потомки—потоки* — естественная рифма у Маяковского, *потомки—томики* — тоже, но *потоки—томики* Маяковский никогда бы отдельно не срифмовал: этот тип созвучий ему несвойственен. Цепь, составленная из неточных рифм, рассыпается. Приведенный пассаж из «Высокой болезни» опирается на три неточные рифмы: *ребус—крепость—эпос*. В рифмической системе Пастернака они сцеплены друг с другом лучше, чем было у Маяковского, но и то для того, чтобы 18-стишие выстояло, эту неточную рифму приходится подпирать тремя точными: на *лета*, *дни* и *своды*. Вот так и возникает преждевременно повышенный процент точных рифм в «Высокой болезни». При этом парадокс: в длинных рифмических цепях Пастернак нарочно старается все-таки протянуть какую-то вереницу неточных рифм, например: «Хотя зарей чертополох, Стараясь выгнать тень *подлиньше*...—*таким же*...—*вымчать*...—*нынче*...—*дымчат*...—*родимчик*»; а в коротких четверостишиях и двустишиях как бы дает себе передышку и рифмует точно: «Уместно ли песнью звать со*дом*, Усвоенный с тру*дом* Землей, бросавшейся от кн*иг* на пики и на шт*ык*? Благими намереньями вымощен *ад*. Установился взгл*яд*, Что, если вымостить ими сти*хи*, — Простятся все гре*хи*. Все это режет слух тиши*ны*, Вернувшейся с вой*ны*, А как натянут этот сл*ух*, — Узнали в дни разр*ух*». Все рифмы — образцово классические, и притом — мужские.

Что было дальше? Из опыта работы над «Высокой болезнью» для Пастернака важнее всего оказался именно этот опыт опоры на мужские рифмы как более точные. В стихах 1918—1922 гг. процент неточных

мужских был довольно высок — 30%; в «Высокой болезни» он падает до 15% и — за единственным исключением, которое мы сейчас увидим, — продолжает держаться на том же уровне: первая половина «Спекторского» — 16%, «905 год» — 15%. В отличие от «Высокой болезни» с ее вольной рифмовкой «Спекторский» и «905 год» написаны правильными четверостишиями, ощущение связи между рифмующимися словами здесь выше, и это позволяет поэту вновь немного ослабить точность женских рифм: неточных женских в «Высокой болезни» было, мы видели, 41%, в первой половине «Спекторского» и в «905 годе» — по 49—50%. А затем наступает неожиданное: пишется «Лейтенант Шмидт» с его 29% неточных мужских (вот оно, исключение!), 57% неточных женских и 22% дактилических и гипердактилических — рифмовка Пастернака как бы вдруг отступает на рубежи 1918—1922 гг.

Чем это объяснить? Только внутрижанровым отличием новой поэмы от предыдущих. «Высокая болезнь» была лирикой, с трудом, на глазах у читателя, сгущающейся в эпос. «Спекторский» был такой же лирикой — об утре, о вокзале, о пригороде, — но она уже притворялась всего лишь отступлениями, а на первый план выталкивала разрозненные эпизоды сюжета. «905 год» был сплошным рядом таких эпизодов, и эпизоды эти были объединены точкой зрения — взглядом 15-летнего свидетеля и мыслью 35-летнего писателя. «Лейтенант Шмидт» же был опытом **полифонической** поэмы, где голос персонажа (или мысли его) чередуются с голосом автора, а голос автора меняет интонацию буквально от отрывка к отрывку: два митинга, один с «Клянемся! Клянемся!» и другой с «ветер прет наощупь, как слепой», только из-за разницы интонаций решительно ничем не напоминают друг друга.

Полифоническая структура «Шмидта» прекрасно разобрана в большой работе Ю. И. Левина [Левин 1976], и поэтому сейчас останавливаться на ней нет нужды. Важно то, что для смены интонаций нужна была смена размеров и рифмовок, и в ней находили себе место как укрепившиеся рифмы последних лет Пастернака, так и расплывчатые рифмы футуристической поры. Для «Шмидта» Пастернаку пришлось мобилизовывать весь запас своих художественных приемов, начиная с «Поверх барьеров», — поэтому неудивительно, что показатели рифмовки в «Шмидте» как бы возрождают раннего Пастернака, и так же неудивительно, что, кончив «Шмидта», он берется за переработку тех самых «Поверх барьеров», к опыту которых ему пришлось вернуться.

Инерция рифмовки «Шмидта» держалась на слуху Пастернака еще несколько лет. Правда, опору точности — мужские рифмы — он тотчас возвращает к прежней устойчивости: как до «Шмидта» процент неточных мужских был 15—16%, так и теперь, после 29%-ного взлета «Шмидта», он возвращается в конце «Спекторского» и во «Втором рождении» к тем же 15—16%. Но опирающийся на них процент неточных жен-

ских становится выше: в дошмидтовских поэмах он был 49—50%, в «Шмидте» 57%, во второй половине «Спекторского» 58% (а в первой было 50%!), и только во «Втором рождении» 43%. И потребовалась пауза в несколько лет (занятых преимущественно работой над прозой), чтобы началось дальнейшее движение от неточной к точной рифме.

Качественный характер неточности также меняется от более заметного к менее заметному. Неточности в рифме бывают двух родов: пополнения и замены. Пополнение бывает, так сказать, на пустом месте, когда рифмуются нуль звука и согласный (*поларшина—порошинок*) и на непустом, когда рифмуются согласный с группой согласных (*резвились—извилист*). Ясно, что в первом случае неточность более резка, во втором — менее заметна. Точно так же и замена: в рифме *едут—этот* она заметнее, чем в рифме *щедры—ветром*. Не будем вдаваться в частности; скажем только, что в рифмах с пополнением в 1918—1922 гг. на девять резких случаев приходится только один смягченный, а в 1935—1941 гг., наоборот, на два резких случая — восемь смягченных; в рифмах же с заменой в 1918—1922 гг. на шесть резких случаев приходится четыре смягченных, а в 1935—1941 гг., наоборот, на два резких — восемь смягченных. И даже среди резких можно выделить разные степени резкости; не будем их перечислять, скажем только, что самые резкие замены, типа *миг—затмил*, *встряхнись—стрихнин*, *настежь—мастер*, *лебединым—непобедимость*, в 1918—1922 гг. составляют еще одну треть всех редких замен, а во «Втором рождении» уже одну шестую: доля сверхрезкости сокращается вдвое.

Мы говорили о нарастании и убывании неточных рифм. Теперь можно обрисовать тот же процесс обратным образом — следя не за неточными, а за точными рифмами. К точным рифмам причислим здесь и йотированные типа *привиденья—тени*. Мы увидим такую последовательность. В 1913—1922 гг. точные рифмы составляли 60%; в «Высокой болезни» и первой половине «Спекторского» (1923—1925) — нарастание до 66—67%. В «905 годе», «Лейтенанте Шмидте» и второй половине «Спекторского» — спад, 48—56%. «Второе рождение» (1930—1931) — возврат к точности, 68%; 1935—1941 гг. — 86%; 1956—1959 гг. — 100% точных рифм. Таков один из маршрутов пути Пастернака к «неслыханной простоте».

P. S. *В. С. Баевский прослеживает эволюцию стиха Пастернака (в лирике) по 10 критериям: 1) количество размеров, 2) количество неклассических размеров, 3—4) частота основных ритмов в 4-ст. ямбе, 5) частота пропусков ударения в трехсложных размерах, 6) частота синтаксических разрывов внутри стиха, 7—8) количество точных и*

приблизительных рифм, 9) количество строфических форм, 10) количество строф с немужским завершением. Особенно важны его наблюдения над синтаксисом Пастернака — это проблема, которой мы не касались. В результате граница «сложного» и «простого» Пастернака тоже проходит между 1929 и 1930 гг., но дополнительно выделяется ранний период, 1909—1913 (допечатные опыты и «Близнец в *тучах»), тоже метрически «простой». Там же — обзор других периодизаций его творчества (по содержательным или биографическим признакам).*

СТИХ ПОЭМЫ В. ХЛЕБНИКОВА «БЕРЕГ НЕВОЛЬНИКОВ»

Стих Велимира Хлебникова не избалован вниманием исследователей. Единственная работа, целиком ему посвященная, — это прижизненная заметка Д. Варравина [Ф. Вермеля] «О стихе В. Хлебникова» в «Московских мастерах» 1916, с. 86—89. Все дальнейшее — это попутные наблюдения и замечания, иногда тонкие и интересные, но в цельную картину никогда не складывающиеся.

Тому есть свои причины. Стих Хлебникова труден для описания: он меняется на ходу, не давая читателю времени выработать те ритмические ожидания, которые и должен фиксировать описывающий. Стих Маяковского тоже труден для описания, потому что тоже меняется на ходу; но он по крайней мере уложен в отчетливые четверостишия и двустишия, которые можно описывать порознь. Эту особенность стиха Маяковского мы назвали в свое время «микрополиметрией» и перенесли этот термин также и на стих Хлебникова [Гаспаров 1984, 215—217]. Но под это объяснение подходит далеко не все у Хлебникова. Ранние его поэмы (1909—1913) легко рассыпаются на разноразмерные четверостишия и двустишия, но поздние поэмы (1921—1922) написаны плавно и не имеют внешних признаков, по которым их текст можно было бы дробить на отрывки. В ранних поэмах Хлебникова (и у Маяковского) отрывки расчленялись по рифмовке. В поздних, наоборот, рифмовка служит не дробности, а плавности текста. Как это происходит, мы попробуем показать на примере поэмы 1921 г. «Берег невольников». Текст поэмы взят по изданию: *Хлебников В.* Творения. Сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986, с. 336—341.

Введение. Вот начало поэмы — первые 33 строки. Рифмующие слова выделены курсивом и помечены одинаковыми буквами.

Невольничий берег,
Продажа рабов
Из теплых *морей (А)*,
Таких синих, что болят глаза, надолго
Перешел в новое место:
В былую столицу белых *царей (А)*,
Под кружевом белым
Вьюги, такой белой,
Как нож, сослепа воткнутый кем-то в глаза,
Зычно продавались *рабы (В)*
Полей России.
«Белая кожа! Белая кожа!

Белый *бык*!» *(B)*
Кричали *торговцы (C).*
И в каждую хату проворнее *вора (D)*
Был воткнут *клинок (E)*
Набора (D).
Пришли, смотрят глупо, как *овцы (C),*
Бьют и колотят множеством *ног (E).*
А ведь каждый — у мамыньки где-то, *какой-то (F)*
Любимый дражайший *сынок (E).*
Матери России, седые *матери (G),* —
Войте! *(F)*
Продаватели (G)
Смотрят им в зубы,
Меряют *грудь (H),*
Щупают мышцы,
Тугую *икру (I).*
«Повернись, *друг*!» *(H)*
Врачебный *осмотр (J).*
Хлопают по плечу:
«Хороший, добрый *скот*!» *(J)*
Бодро пойдет на *уру (I)*...

Из 33 строк 21 строка зарифмована (9 обычных двойных рифм и одна тройная): это составляет 64%, почти две трети текста. Из 10 рифм — 6 мужских *(A, B, E, H, I, J)*, 3 женских *(C, D, F)*, 1 дактилическая *(G)*. Из них неточные — мужские *рабы—бык*, *грудь—друг*, *осмотр—скот*, женская *какой-то—войте*, дактилическая *матери—продаватели*, т. е. половина всех рифм. Насколько ощутимы эти неточные рифмы, сказать трудно: манера рифмования у Хлебникова сильно меняется от произведения к произведению — от очень точной до очень свободной, поэтому опыт рифменного ожидания читателю приходится каждый раз накапливать заново. Например, неясно, считать ли цепь слов *грудь—икру—друг—на уру* одной рифмой или (как мы считали) двумя; а при очень свободной манере рифмования в этот ряд могли бы войти и ассонансы *по плечу* и *зубы*. Неясно, считать ли одинаковые слова в концах строк нерифмующимися или же это «тавтологические рифмы»; если допустить последнее, то можно увидеть рифму и в *белым—белой*, и *в глаза—глаза*; правда, *глаза* в ст. 4 приходятся не на конец, а на середину строки и должны были бы считаться внутренней рифмой.

Расположение рифм очень прихотливо. Обозначая нерифмующие (холостые) окончания буквой *x*, мы получим такую последовательность: *xxAxxA, xxx, Bx, xBC, DED, CE, FE, GH, GxHxI, H, J, xJ, I*... Запятыми обозначены концы предложений: видно, что синтаксическое членение текста нимало не совпадает со стыками рифменных цепей. Впрочем, анжамбманы немногочисленны: один, ощутимый уже при первочтении, в ст. 4 («надолго / Перешел»), и другой, ощутимый лишь при перечте-

нии, в ст. 7 («Под кружевом белым / Вьюги»). Между рифмами *D*, *G*, *J* — по одной строке, между рифмами *A*, *B*, *F*, *H* — по две, между рифмами С — три, между рифмами *I* — четыре, между членами тройной рифмы *E* — две и одна. При таком своевольном чередовании рифмующих и нерифмующих строк у читателя не может возникнуть рифменное ожидание — такое, при котором он ждет найти на определенном месте определенную рифму, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания переживается как художественный эффект. Скорее, наоборот, у читателя возникает установка на то, что рифм впереди не будет, а если какая и возникнет, то не по плану, а от свободной щедрости поэта. И только при повторном чтении, освоившись с манерой рифмовки данного отрывка, читатель начнет чувствовать приблизительное, вероятностное рифменное ожидание: вероятность того, что в данной строке встретится рифма, — 2 к 1; вероятность того, что она будет точная или неточная, — 1 к 1; вероятность того, что она будет через одну, две или более строк — 3 : 5 : 2.

На чем будут основываться такие рифменные ожидания, — это мы и постараемся прояснить. Такое прояснение и явится описанием стиха поэмы «Берег невольников».

Рифма. Всего в поэме 289 графических стихотворных строк: 106 с мужскими окончаниями, 129 с женскими, 50 с дактилическими, 4 с гипердактилическими (36,5 : 44,5 : 17,5 : 1,5). Часть текста не сохранилась (строчки точек после ст. 159 и 280), поэтому некоторые нерифмованные строки, примыкающие к этим лакунам, могли на самом деле иметь рифмы в пропавших частях текста. Это значит, что подлинное число рифмованных строк могло быть больше, чем наличное, и что показатели рифмованности текста, которые мы получим, могут оказаться незначительно заниженными.

Мужских рифм точных — 16 парных и 4 тройных (ст. 16—19—21, 107—115—116, 240—241—242, 257—262—264), всего в 44 строках. Мужских неточных — 4: две образованы усечением/наращением звука, *рабы—бык* и *высоко—кол*, две — заменой финальных звуков, *грудь—друг* и *осмотр—скот*, всего в 8 строках. Три рифменные цепи сомнительны: ст. 60—61—62 *стада—года—стада*, 108—112—117 *вой—вой—головой* и 111—113—118—125—126 *сыны—сыны—войны—войны—сыны*. Если не учитывать тавтологических рифм, то рифмованными в них следует считать только по два слова в каждой, всего 6 строк; если же учитывать, то рифмованными следует считать все 11 строк. Таким образом, всего мужскими рифмами зарифмовано минимум 58 строк (20% всей поэмы, 55% всех мужских окончаний). Доля неточных рифм среди мужских — 15%.

Женских рифм точных — 19 парных, всего в 38 строках. Женских неточных — 5: одна образована усечением/наращением звука,

скорее—реют, и четыре — смягчением интервокального звука, *какой-то—войт'е*, *деревн'я—плачевный*, *овчинк'и—починка*, *помощь—слом'ишь* (в последнем случае — также замена финального звука), — всего в 10 строках. Сомнительных — три цепи: 50–52–53 *сила—кобыла—сила*, 91—95—96 *мясо—Спаса—мяса*, 121—123—124—127 *хаты—самоката—самоката—хаты*, без тавтологических рифм — 6 рифмованных строк, с тавтологическими — 10. Таким образом, всего женскими рифмами зарифмовано минимум 54 строки (18,5% всей поэмы, 42% всех женских окончаний). Доля неточных рифм среди женских — 18,5%.

Дактилических рифм точных — 8 парных и 1 тройная, всего в 19 строках. Дактилических неточных — 5: *матери—продаватели*, *за море—хама рев*, *вывоз куй—выв'еской*, *хама рог—за мор'е*, *пирожного—порожн'ие* (три из семи звуковых несовпадений в них образованы смягчением интервокального звука) — всего в 10 строках. 5 рифм имеют тяжелое сверхсхемное ударение на последнем слоге (любимый прием молодого Маяковского): *хама рев*, *хама рог*, *вывоз куй*, *выше травы скачки–выскочки*, *выломать–выла мать*. Таким образом, всего дактилическими рифмами зарифмовано 29 строк (10% всей поэмы, 58% всех дактилических окончаний). Доля неточных рифм среди дактилических — 34,5%.

Неравносложных рифм — 5 парных и 1 тройная или четверная. Из них в четырех рифмуются женское окончание с дактилическим — *колосья—Великороссии* (вставка слога), *взорах—порохом*, *Галиции—столице*, *чавкая—лавкой* (надставка слога); в одной — 3-сложное гипердактилическое окончание с 4-сложным сверхсхемноударным — *очереди—взгляд дочери дикий*; в одной — мужское, женское и дактилическое сверхсхемноударное окончания (ст. 196 «Стадом чугунных сви*ней*... / Пастух черного стада сви*ней*, — / Небо синеет, тоже *пьянея*, / Всадник на ко*не едет*»). Таким образом, всего неравносложными рифмами зарифмовано минимум 13 строк (4,5% всей поэмы); все они, понятным образом, неточные.

Наконец, в поэме можно усмотреть целый ряд сомнительных рифм, которые мы не решаемся включать в общую сумму.

Во-первых, это слишком расшатанные неточные созвучия: *глоткой—бочкой*, *над мор'ем—Аврора*, *на заре—завет—земле* (ст. 183—184, 255—256, 221—223—226).

Во-вторых, это тавтологические рифмы в ст. 284—287: «Есть *обрубок*... / И целует *обрубок*... / Колосья синих *глаз*, / Колосья черных *глаз*».

В-третьих — самое интересное — это 7 случаев, когда конец строки находит рифму не в конце, а в середине другой строки: ст. 202—204 «Жратвою, — *жратва*! / И вдруг «же» завизжало, / Хрюкнуло, и над нею *братва*, как шершнево жало...»; 119—121 «Сельскую *Русь* / Втяги-

вает в жабры. / «*Трусь*! Беги с полей в хаты...»; 235–237 «Азбуки боем *кулачным* / Кончились сельской России / Молитвы, *плач их*. Погибни, чугун окаянный!»; 114—116 «Где вы *удобрили* / Пажитей прах? / Ноги это, *ребра ли* висят на кустах?»; 226—229 «*Жратва* на земле / Без силы лежала... / И над ней *братва* / Дымное местью железо держала»; 195—197 «Жрали и жрали *нас*, белые кости, / Стадом чугунных свиней. / А вдали *свинопас*...»; 274—279 «Заводы трубили / Зорю / Мировому *братству*: просыпайся, / Встань, прекрасная конница... / Заводы ревут: / «Руки вверх» *богатству*». Может быть, некоторые из этих случаев — результат небрежности хлебниковской записи, и при издании следовало бы разделить сомнительные строки надвое. Сюда же относятся 4 еще более сомнительных случая: 65—75 «Кулек за *кульком*, / Стадо за стадом брошены на палубу... / А вернется оттуда / Человеческий *лом*, зашагают обрубки...» (слишком велико расстояние между рифмами); 79—83 «Иль *поездами* смутных слепцов / Быстро прикатит в хаты отцов. / Вот тебе и раз! / Ехал *за море*(?) / С *глазами*, были глаза, а вернулся назад без глаз» (обе рифмы — в серединах строк, а третья — слишком вольная; нет ли здесь также скрытой рифмы *глаза—назад*?); 223—225 «Из уст передавалось / *В уста*, другой веры завет... / Стариковские, бабьи, ребячьи шевелились *уста*» (тавтологическая рифма); 4—9 (см. выписанное выше начало поэмы) «Таких синих, что болят *глаза*, надолго... / Как нож, сослепа воткнутый кем-то в *глаза*» (тоже тавтологическая рифма).

В-четвертых, это три строки с рифмующими словами внутри: ст.216 «*Воробьем* с зажженным *хвостом*», 208 «*Огромной погромной* свободы», 127 «Из *горбатой мохнатой хаты*»; и еще более сомнительные две строки с диссонансно рифмующими словами: ст. 56 «Раб *белый и голый*», 154 «*С белым оскалом*».

И в-пятых, это ст. 135—137 «Более, более / Орд / В окопы Польши, / В горы Галиции!», где напрашивается конъектура «Больше, больше...», дающая рифму к слову «Польши».

Всего, таким образом, сомнительными — то ли рифмующими, то ли нет, — оказываются 40 строк, да еще 10 строк предположительных тавтологических рифм, которых мы не учитывали, подсчитывая «по минимуму» суммы мужских, женских и дактилических рифм. Несомненных рифмованных строк в поэме 154, т. е. 53% (39% точных и 14% неточных), сомнительных — 50, т. е. 17%. Ядро несомненной рифмовки окружено толстым (на треть!) слоем сомнительной рифмовки. А читателю, знакомому с предельно расшатанной рифмовкой в стиле, скажем, Эренбурга или Мариенгофа, будут мерещиться рифмы также и в созвучиях ст. 1—3 *берег—морей*, 1—7 *берег—белым*, 2—4—14 *рабов—надолго—торговцы* и т. п. Так создается ощущение зыбкой, перемежающейся рифмовки, не противопоставляющей, а сливающей рифмованные и нерифмованные строки.

Строфика. Это ощущение еще усиливается из-за прихотливого расположения рифм. В классической русской традиции рифмовка была употребительна лишь парная (*AA*, через ноль строк), перекрестная (*xAxA* или *bAbA*, через одну строку) и охватная (*AbbA*, через две строки); даже стихотворения и поэмы с «вольной рифмовкой» практически разваливались на 2-, 4-, 5- и 6-стишные блоки-строфоиды, более длинные сцепления рифмических цепей были в моде очень недолго. (Подробнее см. выше, в статье «Строфика нестрофического ямба».) У Хлебникова в «Береге невольников» это совсем не так. Мы видели при разборе начального отрывка поэмы: 2-стишных строфоидов там не было совсем, 4-стишных строфоидов было только два *(AxxA* и *BxxB),* зато налицо были 11-стишный блок *(CDEDCEFEGFG)* и 8-стишный *(HxIHJxJI)*: под короткими блоками четверть 33-строчного отрывка, под длинными больше половины. При подсчете по поэме в целом пропорции немного выравниваются: под короткими блоками (2-, 3- и 4-стишными) — 29% всех строк, под длинными (7 и более стихов) — 30% всех строк, остальные — в блоках средней длины и в нерифмованных промежутках.

Расположение этих длинных рифмованных блоков по тексту поэмы, как кажется, не случайно. Тематическая композиция «Берега невольников» (насколько о ней можно судить при наличии двух лакун) приблизительно такова: ч. I — мобилизация, ст. 1—64; II – транспортировка на смерть и калеченье, ст. 65—159 (с выделенной средней частью, ст. 103—127, «вой России»); III — обвинение, ст. 160—200; IV — возмездие-революция, ст. 201—280. Части I—II выдержаны преимущественно в настоящем времени, часть III в имперфекте, часть IV в перфекте; последние (после лакуны) ст. 281—289 производят впечатление вариации-вставки для середины поэмы. В I части длинные блоки покрывают 30% всех строк, во II части — 51% (в том числе в среднем отрывке, «вой России», — целых 92%), в III части — 18%, в IV части — 12%. Ясно видно, что большие блоки с их сложным и напряженным переплетением рифм отмечают тематическую кульминацию поэмы — изображение ужасов войны и встающий над ними вой России; а далее, где напряжение войны находит разрешение в революции, там и напряженная рифмовка больших блоков уступает место простым 2-стишиям и 3-стишиям (под ними — даже без 4-стиший — целых 25% текста этих частей).

Вот рифмовка всех девяти длинных блоков поэмы. Часть I, «мобилизация», ст. 14—24: *торговцы—вора—клинок—набора...* и т. д.; ст. 26—33: *грудь—мышцы—икру—друг...* и т. д. (см. полный текст выше); 11-стишие *CDEDCEFEGFG* и 8-стишие *HxIHJxJI*. Часть II, «война», ст. 66—72: *палубу—пароходов—жалости—жалобы—рука—наживы—шалости* — 7-стишие *AxBAxxB*; ст. 81—89: *раз—за море—глаз—женихом—овчинки—пушкам—починка—попал—хама рев* —

9-стишие *ABAxCxCxB*; ст. 133—141: *простерт—рубля—более—орд—Польши—Галиции—скобля—мясо—столицы* — 9-стишие *ABxAxCBxC*; «вой России», ст. 106—118: *дадено—шатрах—вой—говядины—скота—сыны—удобрили—прах—(ребра ли)—устах—головой—войны* — 13-стишие *ABCAxDcdxBBCD*; ст. 119—127: *Русь—жабры—(трусь)—хаты—храбрый—самоката—самоката—войны—сыны—хаты»* — 9-стишие AB(a)CBCcDDc. Часть III, «обвинение», ст. 168—174: *взорах—оттуда—мученья—изувечено—порохом—печенья—человечины* — 7-стишие *AxBCABC*. Часть IV, «возмездие», ст. 257—266: *наш—товарищи—готовлю—мясом—торговля—шарашь—винтовок—параш—дворец—ловок»* — 10-стишие *AxBxBACAxC*. Рифмы в этих отрывках идут очень густо, но даже непосредственно на слух ощутимо, как непредсказуемо они появляются. Читатель чувствует, что рифмы здесь есть, но ни при первочтении, ни (вероятно) даже при первых перечтениях не может опознать, где они, — это и создает ту напряженность восприятия, о которой мы говорили. Кроме того, напоминаем, что синтаксически эти пассажи нисколько не выделены (из 18 начал и концов только пять отмечены точками) и обманчиво сливаются с окружающим текстом, где рифмы гораздо реже.

Из 62 рифмопар в поэме (тройные рифмы не в счет) в 18 рифмующиеся строки вплотную следуют друг за другой, в 20 разделены одной строкой, в 13 — двумя, в 7 — тремя, в 3 — четырьмя, в 1 — шестью (ст. 82—89: *за море...—хама рев*, см. выше). Пропорция интервалов (0 : 1 : 2 : 3 : 4 и более) равна, таким образом, 29 : 32 : 21 : 11 : 7%; интервалы дольше двух строк, в классическом стихе почти невозможные, составляют в среднем 18%. В мужских рифмах доля их поднимается до 25%, в женских, дактилических и неравносложных опускается до 10—12%. Видимо, мужские рифмы, как всегда, выделяются на общем фоне заметнее, и перекличка их ощутима на более дальнем расстоянии.

Ритмика. Эта нерасчлененная плавность, однородность строк подчеркивается и их ритмом.

Поэма написана преимуществено короткими строками. Из 289 ее строк 31 (11%) — 1-ударна, 129 (44,5%) — 2-ударны, 74 (25,5%) — 3-ударны, 44 (15%) – 4-ударны, 9 (3%) – 5- ударны, 1 (0,5%) – 6-ударна и 1 (0,5%) – 7-ударна. Таким образом, почти половина строк — двухударны, еще четверть — трехударны, и еще четверть составляют все остальные строки. Средняя длина строки — 2,57 фонетических слова. Ритмические вариации коротких строк менее разнообразны, чем вариации длинных, поэтому единство ритма ощущается в них сильнее.

Ритмические вариации строк — это различные сочетания в них междуударных интервалов разного объема. В «Береге невольников» встречаются 0-, 1-, 2-, 3-, 4- и 5-сложные междуударные интервалы. Чтобы сравнить их пропорции с «естественными» языковыми пропорция-

ми, мы сделали подсчет по прозе Хлебникова: разбили первую часть рассказа «Есир» на колоны, приблизительно аналогичные стихам «Берега невольников» (1-ударных — 46, 2-ударных — 185, 3-ударных — 141, 4-ударных — 72, пропорции — почти те же, что и в поэме) и подсчитали в них соотношение междуударных интервалов. Результаты (в процентах):

Длина интервала:	Длина стиха						Всего
	0	1	2	3	4	свыше	
В 2-ударных стихах	3,1	17,1	73,6	5,4	0,8	—	129
В 3-ударных стихах	7,4	26,4	58,1	6,8	0,7	0,7	148
В 4-ударных стихах	6,8	28,8	56,1	6,8	0,7	0,7	132
В 5—7- удар. стихах	8,5	27,7	53,2	8,5	2,1	—	47
Всего в поэме...	*6,1*	*24,6*	*61,4*	*6,6*	*0,9*	*0,4*	*456*
В прозе...	5,7	30,5	35,1	21,5	5,9	1,3	683

Средняя длина междуударного интервала в прозе — 1,93 слога; в поэме — 1,72 слога. Иными словами, в стихах, как обычно, слова короче, чем в прозе, и ударения идут гуще. При этом средняя длина интервала в 2-ударных стихах — выше общей средней, 1,83 слога, а в 3—7-ударных стихах — ниже общей средней, 1,68—1,69 слога. Иными словами, строки стараются подравниваться по слоговой длине: 2-ударные становятся чуть длиннее за счет объема междуударных интервалов, а 3—7-ударные строки — чуть короче. Такова же и тенденция в распределении анакрус и окончаний разной длины. Средняя длина анакрусы (безударного зачина строки) по всей поэме — 0,71 слога; в том числе в 2-ударных стихах 0,83, в 3-ударных 0,52, в 4-ударных 0,36 слога. Средняя длина безударного окончания строки по всей поэме — 0,83 слога; в том числе в 2-ударных стихах 0,88, в 3-ударных 0,79, в 4-ударных 0,73 слога. Короткие строки чуть-чуть удлинняются за счет безударных зачинов и окончаний, длинные чуть-чуть сокращаются. Чем длиннее строка, тем гуще в ней ударения: в 2-ударных на один ударный слог приходится 1,8 безударных, в 4-ударных — 1,5 безударных.

Но еще ярче видно из таблицы, что по сравнению с прозой в поэме резко повышена доля 2-сложных интервалов и резко понижена доля 3-сложных и более длинных интервалов. Особенно это заметно в коротких 2-ударных стихах, где уследить за ритмом труднее, и он требует усиленного подчеркивания. Ритм стал единообразней: два самых частых интервала, 2 и 1, в совокупности составляют не 65%, как в прозе, а целых 86%. Эти два интервала складываются в ритм дольника на 3-сложной основе: дольниковые строки, образованные только ими и их сочетаниями (1, 2, 1—2, 2—1, 2—2, 2—1—2, 2—2—2 и пр.) составляют 91% всех 2-ударных строк, 72% всех 3-ударных, 59% всех 4-ударных, а

в среднем 76% от общего числа 2- и более ударных строк поэмы. Наоборот, строки, укладывающиеся в ритм ямба и хорея (т. е. образованные 1-сложными и избегаемыми 3-сложными интервалами) составляют только 17% от общего числа строк с междуударными интервалами — поэтому они не в силах разрушить господствующий дольниковый ритм. Три четверти строк поэмы укладываются в дольник — это дает право определить размер поэмы как вольный (т. е. неравноиктный) дольник.

Контекст. Неравноиктный дольник, частично рифмованный, с очень прихотливым чередованием рифм, не допускающим членения текста на строфы или строфоиды, — это стихотворная форма, характерная не только для «Берега невольников», но и для других поздних поэм Хлебникова. Для подробного анализа их здесь нет места, поэтому ограничимся лишь отдельными замечаниями.

Из 26 поэм Хлебникова, включенных в «Творения» (1986), две относятся к 1909 г., девять к 1911—913 гг., шесть к марту 1919 — маю 1920 г., и девять (в том числе «Берег невольников») к осени 1921 — весне 1922 г. Оставив в стороне два первых опыта, «Зверинец» и «Журавль», мы увидим: 15 поэм 1911—1920 гг. все, кроме одной («Марина Мнишек»), написаны микрополиметрией с дробными строфоидами, с рифмами и с подавляющим преобладанием силлабо-тонических размеров. Наоборот, 9 поэм 1921—1922 гг. все, кроме одной («Уструг Разина»), написаны тем же или почти тем же размером, что и «Берег невольников», — плавным астрофическим стихом с неполной рифмовкой и с преобладанием ритма дольника на трехсложной основе. Перелом, таким образом, приходится на полуторагодовой перерыв между «Ладомиром» (май 1920) и «Ночью перед Советами» (осень 1921); «Марину Мнишек» можно рассматривать как зачаток поздней манеры в недрах ранней, а «Уструг Разина» — как рецидив ранней манеры в пору поздней.

Процент рифмованных строк в «Береге невольников», как сказано, — 53. Выше этой цифры он в «Ночи перед Советами», «Перевороте во Владивостоке» и «Синих оковах» — ок. 63—68%; ниже этой цифры — в «Ночном обыске», ок. 23%, совсем ничтожен — в «Тиране без Тэ». В «Шествии осеней Пятигорска» это разнообразие возможностей рифмовки использовано композиционно: из 8 отрывков в первом прорифмовано 69% строк (строфоидами), во втором — 62% (прихотливее), в остальных — только 16%. В «Настоящем» соседствуют отрывки, густо прорифмованные (монолог великого князя — 73%) и совсем безрифменные («голоса и песни улицы» 1, 2, 4).

Процент строк под большими строфоидами в «Береге невольников» был ок. 30. Обычно он ниже: в «Перевороте...» и «Синих оковах» — 16—18%, в монологе великого князя — 11%, в «Ночном обыске» их нет совсем. В «Ночи перед Советами» большие строфоиды отмечают кульминацию (кормление сына и пса — 14-стишие «Теплым греет животи-

ком...», *AABBxAxxCCDCDA*, и 17-стишие «Мать...», *ABxAxxBxCxxxDxDCB*), начало поэмы (12-стишие «Вас завтра повесят...») и конец поэмы (10-стишие «Дело известное...»): таким образом, и этот прием используется композиционно.

Ритм дольника прочнее всего выдерживается в «Ночи перед Советами», «Шествии осеней...» и «Тиране без Тэ». В остальных поэмах вольный дольник спорит с вольным ямбом. В «Ночном обыске» строки, однозначно укладывающиеся в ритм дольника и в ритм ямба (или хорея), идут вперемежку, причем в начале поэмы их почти поровну, а в конце почти впятеро больше ямба. Точно так же и в «Синих оковах» первые 147 стихов — на 67% дольник на еще более подчеркнутой 3-сложной основе (доля 2-сложных интервалов в нем даже не 61%, как в «Береге...», а целых 78%), а середина и конец поэмы — почти сплошной вольный ямб. В «Перевороте...» расположение размеров прихотливее, но основной фон тоже составляет ямб (ок. 65%, иногда с нарушениями), а вкраплениями в него ощущаются дольник и 4-ст. хорей (30 и 5%). Что ритм был предметом сознательной заботы Хлебникова, видно хотя бы из таких случаев, как написание «шиврат-навыворот» в «Тиране без Тэ» (чтобы избежать в дольнике 3-сложного интервала) или инверсии «Вояка с зеркала куском», «Но побежден его был звонким смехом» в «Ночном обыске» (чтобы не нарушать ритма ямба).

В «Береге невольников» преобладали короткие строки (одноударных 11%, двухударных 44,5%). Такими же короткими строками написан «Ночной обыск» (15% и 44%) и большая часть отрывков «Настоящего». В остальных поэмах средняя длина строк больше. В «Перевороте...» и «Синих оковах», как кажется, строки предпочитают следовать друг за другом плавными массивами, короткие к коротким, длинные к длинным; в «Ночи перед Советами» и в «Тиране без Тэ» обыгрываются контрастные сочетания коротких и длинных. Но это впечатление еще требует проверки подсчетами.

Решительным контрастом этой системе позднего эпического стиха Хлебникова выглядит система его раннего стиха. Поэмы 1911—1920 гг. состоят из двустиший (парной рифмовки) и четверостиший (перекрестной рифмовки; исключения единичны); трехстишия обычно растягиваются из двустиший *(AAA)*, а многостишия из четверостиший (*ABABB* и пр.). От строфоида к строфоиду размер свободно меняется («микрополиметрия»). Преобладает 4-ст. ямб, покрывая 60–70% текста. Ритм его — классический, пушкинский; лишь в редких строчках он деформируется сдвигами ударения («*И объят* кольцами седыми Дворец продажи и наживы») или лишними слогами («Таких просите полномочий, Чтоб дико ра*довались* отцы»); в «Ладомире» иногда в четверостишии 4-ст. ямба появляются 5- или 3-стопные строчки («Хватай за ус созвездье Водолея, Бей по плечу созвездье Псов»). Другие используемые размеры — 4-ст. хорей, 3-ст. амфибрахий, редко — иные; в небольшом количестве

(не более 5% текста) встречаются четверостишия «смешанных силлабо-тонических размеров» («Это будет последняя драка Раба голодного с рублем, Славься, дружба пшеничного злака В рабочей руке с молотком!» — анапест, ямб, анапест, амфибрахий). За пределы силлаботоники этот стих почти не выходит; исключения воспринимаются как вставки («Туда, туда, где Изанаги...» в «Ладомире»).

Рифмическая замкнутость строфоидов подчеркивается их синтаксической замкнутостью, в конце почти каждого — точка. Этой же отрывистости способствует и еще один важный прием: четверостишия различной рифмовки (чаще всего — *ЖМЖМ* и *МЖМЖ*, затем *ЖжЖж*, *МмМм* и др.) Хлебников старается расположить так, чтобы два одинаковых не следовали подряд. Вот схема рифмовок в начале «Ладомира» (буквой *х* обозначаются хореические строфоиды среди ямбических): *ЖжЖж ЖжЖж МДМД МДМД МЖМЖ ММ МДМД ЖМЖМ ЖММЖ МмМм ЖМЖМ ДД хЖМЖМ хМДМД ЖМЖМ МмМм ЖМЖМ МЖМЖ ЖЖ ММ МЖМЖ ЖМЖМ ММ* и т. д. Первая и вторая пара строф однородны, но дальше на протяжении всей поэмы такой случай встретится лишь единожды, а контрастные стыки типа *ЖМЖМ МЖМЖ* — многократно. Это создает впечатление, что каждый новый строфоид не продолжает предыдущий, а начинает речь заново, — впечатление, прямо противоположное впечатлению от позднего плавного потока строк.

Прослеживать эволюцию этих признаков раннего хлебниковского стиха мы здесь не можем. Отметим только сдвиги в пропорциях количества строк под двустишиями, четверостишиями и прочими строфоидами: «Вила и леший» (1912) — 55 : 40 : 5%, «Хаджи-Тархан» (1913) — 20 : 55 : 25%, «Поэт» (1919) — 25 : 30 : 45%, «Ладомир» (1920) — 3 : 90 : 7 %. Доля двустиший постепенно падает; может быть, их высокий показатель в «Виле и Лешем» был знаком простоты идиллического жанра. Доля «прочих» строфоидов поначалу повышается: в «Поэте» это происходит уже за счет полубезрифменного 17-стишия «С высокого темени волосы падали...» и, что интереснее, сложного плетения рифм в 16-стишии «Что катятся в окно... За смертью дремлющее «но»... Иль мне быть сказкой суждено». После этого в «Ладомире» Хлебников резко отказывается от наметившегося направления экспериментов, дает огромную подчеркнуто классическую композицию почти из одних четверостиший, — а затем полностью переходит на новые рельсы, к астрофическому вольному дольнику и вольному ямбу. Рецидив ранней манеры в маленьком «Уструге Разина» — неполный, потому что здесь Хлебников пробует прежний строфоидный стиль не на ямбе, а на хорее.

Генезис. Ни одна, самая гениальная новация не возникает на пустом месте. Поэтому важно оглянуться на те эксперименты других поэтов, которые Хлебников мог использовать в своем творчестве.

На один из источников раннего, микрополиметрического стиха Хлебникова нам уже случалось указывать: это «Лествица» А. Миропольского—Ланга (изд. 1901). Напомним ее звучание — четверостишия смешанным метром, хореем, ямбом, хореем, амфибрахием и опять смешанным метром: «...Высокий, звонкий свод, Отзвук каждого движенья, Бесов злобный хоровод И — мученья, и мученья! // Нет, не хочешь ты мучений, Стонов грузных тел. — В небесах ликуют тени, Чертят грешному предел. // Ты всех объяла тканью нежной — Покров единый надо всем; В тебе нет горести мятежной, Твой взор прозрачен, тих и нем. // Смело ты зажгла зарницы, Осветила ярко тьму, — Грозно огненные птицы В княжью вторгнулись тюрьму. // И руки слепцов разъяренных Застыли пред трепетным светом, А камни в стенах полусонных Их встретили звучным приветом. // Высокий, звонкий свод Опустел, и бесов нет. Их расторгнут хоровод... Последнему утру — привет!..» Представляется, что эти строки о ночи мнимого еретика в тюрьме напоминают будущего Хлебникова не только метрикой, но и стилистикой.

Источник ритмики позднего Хлебникова — вольного дольника на трехсложной основе с расшатанными рифмами — можно видеть прежде всего в «Пузырях земли» Блока, которые и образностью своей из всего Блока ближе всего к молодому Хлебникову: «Золотисты стебли купальниц, / Их стебель влажен. / Это вышли молчальницы / Поступью важной / В лесные душистые скважины ...» или: «На перекрестке, / Где даль поставила, / В печальном весельи встречаю весну. / На земле еще жесткой / Пробивается первая травка. / И в кружеве березки — / Далеко — глубоко — / Лиловые скаты оврага...» (стих второго примера — нерифмованный, но созвучия *перекрестке—жесткой—березки* и *далеко—глубоко* заставляют обманчиво ждать в нем рифм). Вольным дольником сверхдлинными строками (с обилием 2-сложных интервалов) переводил Бальмонт «Побеги травы» Уитмена (1911) — интерес Хлебникова к Уитмену известен. Вольным дольником сверхкороткими строками — преимущественно двухударными, как в «Береге невольников», — писал Вяч. Иванов в «Кормчих звездах» (подражая Гете и Фету: «И был я подобен / Уснувшему розовым вечером / На палубе шаткой / При кликах пловцов...») и писал Кузмин в «Осенних озерах» (подражая народному двухиктному стиху: «...Что на севере муки / И на юге, / На востоке солнца / И на западе, / Видела Чистая / Все муки людские, / Как мучатся грешники...») — их обоих Хлебников считал своими учителями. Но эти образцы почти все были нерифмованные; открывать спорадическую рифмовку и сложное переплетение рифм приходилось помимо их.

Первый случай сложного переплетения рифм в поэмах «Творений», как сказано, мы находим в «Марине Мнишек» (1912—1913): «Тату!

Тату! Я буду русская царица!» / Не верит и смеется, / И смотрит ласково на дочку, / И тянет старый мед, / И шепчет: «Мне сдается, / Тебя никто сегодня не поймет». / По-прежнему других спокойны лица. / Урсула смотрит просто, кротко / На них двоих и снова быстрою иголкой, / Проворной, быстрою и колкой, / На шелке «Вишневецкий» имя шьет / Кругом шелкового цветочка. / Меж тем дворовые девицы / Поют про сельские забавы...» (13-стишие *ABCDBDAxEEDCA*); второй — в «Поэте» (11-стишие «...Как каменной липой на темени...», *ABACCxDDx(EE)B*). Обе поэмы при жизни Хлебникова не печатались. Еще раньше этот прием встречается у Хлебникова в двух стихотворениях, напечатанных в «Дохлой луне» (1912): в знаменитом рифмическом эксперименте «Я нахожу, что очаровательная погода...» (14-стишие *ABCADxDxEEFFBCGG*) и в «Числах» (*AxBxABCC*); потом — в конце «Веко к глазу прилепленно приставив...» (1916), в «А я / Из вздохов дань...» (1918: «Нет, это не горы!..» — *ABCCADDB*), и, наконец, уже на пороге наших поздних поэм, — в стихотворении «Весеннего Корана...» (1919). Осознанность этого приема видна из того, что здесь следуют друг за другом постепенно усложняющиеся 4-, 6- и 15-стишия: «Весеннего Корана / Веселый богослов, / Мой тополь спозаранок / Ждал утренних послов (*ABAB*). / Как солнца рыболов, / В надмирную синюю тоню / Закинувши мрежи, / Он ловко ловит рев волов / И тучу ловит соню, / И летней бури запах свежий (*ABCABC*). / О, тополь-рыбак, / Станом зеленый, / Зеленые неводы / Ты мечешь столба. / И вот весенний бог / (Осетр удивленный) / Лежит на каждой лодке / У мокрого листа. / Открыла просьба «небо дай» — / Зеленые уста. / С сетями ловли бога / Великий Тополь / Ударом рога / Ударит о поле / Волною синей водки (*ABCAxBDECEFGFGD*).

Пока Хлебников от случая к случаю занимался этими пробами, нашелся поэт, который взял хлебниковское «Я нахожу, что очаровательная погода...» с его плетением рифм и с его причудливыми созвучиями *погода—по года*, *любви чар—вечер*, *ударение—удар ея и не я* и сделал из него основу всей своей стиховой системы. Это был Мариенгоф. Вспомним начало его «Магдалины»: «Бьют зеленые льдины/ Дни о гранитные набережные, / А я говорю: любовь прячь, Магдалина, / Бережно (*ABAB*). Сегодня, когда ржут / Разрывы и, визжа, над городом шрапнели / Вертятся каруселями, / Убивая и раня, / И голубую возжу / У кучера вырывают смертей кони — / Жители с подоконников / Уносят герани, / И слякотно: сохрани нам копеечки жизни Бог!.. / А я говорю: прячь, Магдалина, любовь до весны, как проститутка «катеньку» за чулок (*ABBCADDCEE*)». И так далее: *ABCDDABC ABCACB ABCADBDC ABBCAC, ABCDACDB ABCABC* и пр., с этими характерными *ABC*... в начале, как бы задающими установку на нерифмованность, и с неожиданно всплывающими потом трудноузнаваемыми рифмами: *весну—*

виснут, кутают—уюта, дышит—выкидыш. Даже на слух опытного читателя многие из этих нетрадиционных рифм могли оставаться неощутимы, и тогда прорифмованность текста становилась неполной, — как и в поздних поэмах Хлебникова. В «Магдалине» (1919) ритм стиха — акцентный, очень вольный, в «Стихами чванствую» (1920) рядом с этим появляется ритм вольного ямба. Хлебников, как известно, встретился с Мариенгофом и Есениным в Харькове в апреле 1920 г., был публично-насмешливо ими посвящен в «председатели земного шара», это оставило след в экспромте «Москвы колымага...» и упоминание в «Тиране без Тэ». Когда в «Шествии осеней...» Хлебников пишет «А осень — золотая кровать / Лета в зеленом шелковом дыме. / Ухожу целовать / Холодные пальцы зим», то здесь узнаваемы интонации Мариенгофа; когда в «Синих оковах» сочленяет метафорой две метонимии «И слухов конница / По мостовой ушей / Несясь, копытом будет цокать», то здесь виден любимый прием Шершеневича. В имажинистском принципе развертывания образа Хлебников должен был увидеть развитие собственных образных экспериментов; в мариенгофовской рифмовке — развитие собственных рифмических экспериментов. Это могло послужить внешним толчком к экстенсивной разработке «плетения рифм» в поздних поэмах — Хлебников приступает к этому через полтора года после харьковской встречи.

Эта статья — лишь первый подступ к большой и сложной проблеме стихосложения Велимира Хлебникова. Обследование лирики, стихов из драм и сверхповестей, а также поэм, не включенных в «Творения», позволит выявить и детализировать еще очень многое. Но сопоставление двух стиховых принципов — раннего, дробного «строфоидного» текста, и позднего, плавного астрофического текста — представляется нам плодотворным и в дальнейшем. И эти два принципа, как кажется, не ограничиваются стиховым уровнем строения текста. Уже первые писавшие о Хлебникове отмечали, с одной стороны, что в его стихах каждая фраза звучит как начало нового стихотворения, с другой — что у него сплошь и рядом движение мысли замедляется новыми и новыми парафразами одного и того же. Как кажется, первое наблюдение относится главным образом к вещам, написанным ранним, дробным стихом, второе — к написанным поздним, пла́вным стихом. А за этими читательскими ощущениями стоят, конечно, и два несхожих принципа поэтической композиции, и два несхожих процесса психологии творчества. Изучение стиха может помочь нам заглянуть и в эти области.

P.S. *Доказывая, что поэтика не может обходиться без подсчетов, обычно приходится говорить: «Если бы перед нами были только произведения чистых форм — стиховых, стилистических, жанровых, —*

их, конечно, нетрудно было бы расклассифицировать и на глаз. Но обычно мы встречаемся также и со множеством переходных форм; и, чтобы сказать, какая из них ближе к какой чистой, необходимы подсчеты». Хлебников — самый наглядный тому пример: у него едва ли не все произведения представляют собой переходные формы. Вероятно, все его поэмы и даже небольшие стихотворения потребуют таких монографических описаний, как это, и только потом можно будет переходить к каким-либо обобщениям. Обобщения обещают быть очень интересными: так, статья Т. В. Скулачевой «Свободный стих В. Хлебникова» (сб. «Язык как творчество», М., 1996) показывает, что переход от «неровного» к «плавному» верлибру у Хлебникова точно совпадает с его открытием Закона Времени в марте 1921 г.: граница между двумя типами стиха проходит по самой середине стихотворения «Как стадо овец...», говорящего о победе человека над стихией. Большое спасибо А. Е. Парнису за сообщение, что «Д. Варравин» — псевдоним Ф. Вермеля.

РИФМА МАЯКОВСКОГО: ДВАДЦАТЬ КОНЪЕКТУР

Как известно, конъектурой (лат. «догадка») в текстологии называется исправление текста, опирающееся не на какой-нибудь из сохранившихся источников, а только на логику и здравый смысл. Главным образом, это исправление смысловых описок и опечаток. При издании древних памятников обращение к конъектурам — дело обычное. При издании памятников XIX—XX вв., тексты которых опираются на авторские рукописи и авторизованные прижизненные публикации, конъектур обычно избегают. Тем не менее они бывают иногда необходимы.

Наиболее авторитетным изданием сочинений В. В. Маяковского является так называемое академическое (АИ), подготовленное ИМЛИ АН СССР [Маяковский 1955; далее указываются только том и страницы]. Одно из его несомненных достоинств то, что оно не канонизирует последнюю прижизненную публикацию как «последнюю волю автора», а допускает исправления ее текста по более ранним публикациям и по рукописям. Это правильно: известно, что за перепечатками своих текстов в прижизненных изданиях (даже в итоговых «Сочинениях») Маяковский следил мало и «авторизованные опечатки» в них — явление нередкое. Иногда АИ даже допускает конъектуры, оговариваемые в примечаниях, но делает это очень осторожно, опираясь только на логику образов и мотивов стихотворений.

Мы предлагаем ряд конъектур к текстам Маяковского, опираясь на логику их стихового строения, главным образом рифму. Рифма Маяковского гораздо свободнее (т. е. допускает большее число рифмующих звукосочетаний), чем классическая русская рифма XIX в., но и она имеет свои ограничения. Исследование показывает, что многие созвучия, которые у И. Сельвинского или даже Б. Пастернака встречаются как рифмы, у Маяковского не встречаются — разве что в порядке редкого исключения [Гаспаров 1991]. По предварительным результатам такого исследования и предлагаются нижеследующие конъектуры. В основе их — полная опись рифм Маяковского, их классификация и статистика частоты каждого вида; в дальнейшем мы надеемся предложить более подробное описание системы рифм Маяковского. В существующей научной литературе место рифмы Маяковского в истории русского стиха подробнее всего рассматривается в работах В. М. Жирмунского, Д. С. Самойлова и др.; научно-популярные очерки М. П. Штокмара и Н. Соколова могут уже считаться устаревшими [Жирмунский 1975, 235—430; Самойлов 1982; Штокмар 1958; Соколов 1938; ср. Гриц 1939; Поливанов 1980].

Двадцать случаев, побуждающих к конъектурам в текстах Маяковского, можно сгруппировать следующим образом.

А. Мнимые диссонансы. Диссонансные рифмы встречаются у Маяковского, начиная, может быть, с трагедии «Владимир Маяковский» (*гора—пора—Фигаро*) и достоверно — с «Облака в штанах» (*громкую—рюмкой*), но остаются сравнительно редкими, особенно после 1924 г. Поэтому нет основания предполагать диссонансные рифмы в нижеследующих трех сомнительных случаях.

1) «Человек» (1917): «Вижу — подошла. / Склонилась *руке*. / Губы волосикам, / шепчут над ними они, / «Флейточкой» называют один, / «Облачком» — *другой*, / третий — сияньем неведомым / какого-то / только что / мною творимого имени» [I, 255]. Автографов нет; источники текста — первое издание и пять перепечаток.

Конъектура: «Склонилась ***рукой*** /.../ — другой». Пропуск союза, характерный для «телеграфного стиля», которым увлекался в это время Маяковский, одинаково возможен и как «склонилась <к> руке», и как «склонилась <над> рукой». Восстанавливается точная мужская рифма (у Маяковского среди мужских рифм большинство точных); восстанавливается и строфа — четверостишие из 4-, 4-, 5- и 8-ударной строки. Если считать, что «руке — другой» не рифма, то перед нами оказалось бы двустишие из 8- и 13-ударной строки; а это малоправдоподобно, так как в остальном тексте поэмы из 118 строф нет ни одной нечетверостишной и из 472 стихов нет ни одного более чем 10-ударного.

Причина искажения — двусмысленность: печатавший мог понять «склонилась рукой» как творительный орудийный падеж и исправить «по смыслу».

2) «Мистерия-буфф» (1918): «Так вот: / сегодня / у себя в Париже / сижу я это, / ев филе, / не помню, другое что-то *ев ли*, / и, вижу — / неладно верзиле Эйфеля. / Думаю — не бошей *блёф ли?*» [II, 172]. Автографов нет; источники текста — первое издание и пять перепечаток.

Во всех прижизненных изданиях напечатано «блеф ли»; точки над «е» — инициатива АИ. В данном случае она неуместна, потому что превращает точную рифму в диссонансную, для Маяковского малохарактерную. Произношение «блеф», а не «блёф» достаточно хорошо засвидетельствовано для времени Маяковского: вспомним знаменитую статью В. Полонского «Леф или блеф?» (в материалах дискуссии об этой статье АИ от точек над «ё» воздерживается).

Таким образом, здесь речь идет даже не о конъектуре, а об освобождении засвидетельствованного текста от искажения, внесенного подготовителями АИ (или издательством «Художественная литература»?). После этого текст восстанавливается как бесспорное шестистишие с рифмовкой: в *Париже—ев филе—ев ли, вижу—Эйфеля—**блеф ли***.

3) «Христофор Коломб» (1925). В этом стихотворении имя героя попадает под рифму трижды: *на полу—Коломб*, *на колу—Коломб Коломбом—ум бы*. Если читать, как написано, «Коломб», то перед нами диссонансные рифмы, более в американских стихах не встречающиеся ни разу; если читать по-привычному, то перед нами усеченные рифмы, у Маяковского обычные (в «Ленине» таковы 16% мужских рифм и 49% женских). В высшей степени вероятно, что Маяковский, сочиняя стихотворение, имел в виду произношение ***«Колумб»***. Спрашивается, откуда взялось написание «Коломб»?

История текста, невнятно прослеженная к комментариях к АИ, такова. Первая редакция: черновой автограф, писанный на пароходе, авторизованная машинопись, посланная в Москву из Мексики, и сделанная по ней публикация в «Красной газете» (5 ноября 1925 г.): имя героя всюду — «Колумб». Вторая редакция: отдельное издание, срочно выпущенное Д. Бурлюком в Нью-Йорке в 1925 г., перепечатка его (по пути в Москву) в «Парижском вестнике» 13 ноября 1925 г. и потом в сборнике «Испания. Океан...» и в «Сочинениях»: имя героя всюду «Коломб», перед текстом появляется эпиграф: «Христофор Колумб был Христофор Коломб — испанский еврей. — Из журналов». (Эта фантастическая гипотеза восходит к началу XX в., известие о ней мелькнуло около 1913 г. в бульварном «Синем журнале», к 1925 г. она уже была почти забыта.) Заглавие в черновике — «Христофор Колумб»; в машинописи и последующих публикациях — «Открытие Америки»; в «Испания. Океан...» и «Сочинениях» — «Христофор Коломб».

По-видимому, дело было так. Стихотворение сочинялось на пароходе в расчете на произношение «Колумб». Печатая его в Нью-Йорке, Маяковский добавил для ясности эпиграф, сведя в нем забытую гипотезу о еврействе Колумба и общеизвестные сведения о разных написаниях его имени. Издатель (или наборщик) заметил, что, указав «настоящее» имя Колумба в эпиграфе, нужно согласовать с этим и текст. Маяковский сделал это сперва внутри стихотворения, потом и в заглавии. Получился текст, в котором читатель как бы приглашается одновременно видеть написание «Коломб» и слышать произношение «Колумб» — художественная напряженность, подчеркивающая демифологизаторский пафос эпиграфа и стихотворения. Произношение «Колумб» дает понять, что автор относится к написанию «Коломб» с иронией и что эпиграф здесь игровой, несерьезный. Такова сложная семантика этой псевдодиссонансной рифмы. Вероятно, заменять «Коломба» «Колумбом» в основном тексте не нужно, но обратить на это внимание читателя в комментариях необходимо.

Б. Неравносложные рифмы. Они тоже появляются у Маяковского впервые во «Владимире Маяковском» (*немного—темно*) и систематически — с 1914 г. (*вечернюю—черныю*, *вкована—Ковна*). Господствует

сочетание женских и дактилических окончаний (*вечернюю—чернью*); сочетание женских и мужских окончаний (*немного—темно*) — редкость (в стихах 1924—1925 гг. — 6% от всех неравносложных рифм). Обычный тип образования этого мужского / женского созвучия — путем вклинивания гласного между согласных (*низом—коммунизм*, *мерок—клерк*); более примитивный тип с добавлением слога в конце (*пьян—аэропланы*) почти неупотребителен. Там, где он появляется, возможны опечатки.

4) «Вызов» (1925): «Я смеюсь / над их атакою *тройною.* // Ники Картеры / мою / не доглядели визу. // Я / полпред стиха — / и я / с моей *страной* // вашим штатишкам / бросаю вызов» [VII, 73]. Источники текста — черновой автограф и четыре газетно-журнальные публикации; в книги стихотворение не входило.

В черновике написано: «над их атакою ***тройной***», точная мужская рифма — «страной» [VII, 421]. Видимо, это написание и следует восстановить в тексте, а печатный вариант «тройною» считать авторизованной опечаткой. Может быть, она возникла оттого, что предыдущая строфа кончалась мужским окончанием «...американский флот», а традиционная поэзия избегала стыка однородных нерифмующихся окончаний. Но Маяковский этого никогда не соблюдал, и в этом стихотворении мужские, женские, дактилические и неравносложные рифмы чередуются совершенно свободно.

5) «Красные арапы» (1928): «Ты можешь / владеть / и другим, и *собою*, // и волю / стреножить, / можно // заставить / труса / ринуться в *бой*; // улыбку / послав / побледневшей *губой*, // он ляжет, / смертью уложенный» [IX, 101]. Источники текста — черновой автограф и публикации в журнале, в сборнике и в «Сочинениях».

Тождественный случай. Всюду, кроме «Сочинений», — точная рифма *собой—бой—губой* (см. [IX, 468—469]). Написание ***собой*** следует восстановить в основном тексте.

6) «Летающий пролетарий» (1924): «Чисто-чисто. / Ни копотей, / ни *сажи*. // Лифт / развез / по одному на *этаж*» [VI, 346]. Источники текста — отдельное издание и «Сочинения», автографов нет.

Конъектура: «ни копотей, / ни ***саж***». Восстанавливается точная мужская рифма, восстанавливается грамматический параллелизм. Происхождение порчи текста обычное: переписчик или наборщик поставил более привычную форму вместо менее привычной.

В. Мужские неточные рифмы без опорного согласного. Традиционные правила точной русской рифмовки требовали: в мужских закрытых рифмах опорный согласный не обязателен (возможно не только ***жуй — буржуй***, но и *хлеб — нэп*), в мужских открытых рифмах — обязателен (возможно только *вина — война* и лишь как исключение *себя — спя*). Когда вошла в употребление неточная рифмовка и стало

возможным рифмовать закрытые мужские окончания с открытыми, то опорный согласный остался в них обязательным — по крайней мере для Маяковского: возможно только *рассказ—тоска* и лишь как исключение *Невы—бронев'ик*. У Маяковского рифмы типа ***рассказ—тоска*** составляют (для 1924—1925 гг.) 73% всех мужских неточных рифм, тогда как рифмы типа *Невы—броневик* только 8%; причем и в этих 8% в опорной позиции находятся по крайней мере сходные согласные или группы согласных (***Невы—броневик***, ***стригут—старику***, ***ничь<й>е—Ильичом***). Там, где эта закономерность нарушается, можно подозревать порчу текста.

7) «Атлантический океан» (1925): «И гвардия капель — / воды партизаны — // взбираются / ввысь / с океанского *рва*, // до неба метнутся / и падают заново, // порфиру пены / в клочки *изодрав*» [VII, 14]. Источники текста — черновой автограф, беловой автограф, авторизованная машинопись, газетная публикация и три перепечатки.

Разночтений в черновике АИ не приводит, но в беловике, машинописи и газете вместо «изодрав» стоит «изорвав» (см. [VII, 400—401]). Рифма *рва*—***изорвав*** гораздо более характерна для Маяковского, чем *рва—изодрав*: ее и следует оставить в основном тексте, а «изодрав» считать опиской (в черновике) и порчей текста (в перепечатках).

8) «Жорес» (1925): Готовы / потоки / слезливых фраз. // Эскорт, / колесницы — / *эффект*! // Ни с места! / Скажите, / кем из вас // в окне / пристрелен / *Жорес?*» [VI, 220]. Автографов нет; источники текста — неавторизованный список с несущественными пунктуационными разночтениями и три публикации.

Конъектура: «Жорес / пристрелен / ***в кафе***». Как известно, Жорес был убит 31 июля 1914 г. в кафе «Круассан» выстрелом с улицы через окно. Рифма *эффект—Жорес* у Маяковского невероятна: созвучия типа ***ф/р*** и ***кт/с*** на таких позициях у него не встречаются ни разу.

Возможная последовательность порчи текста: 1) «В кафе / пристрелен / Жорес» (перестановка, не меняющая ни ритма, ни порядка ударных гласных); 2) «В окне / пристрелен / Жорес» (более привычное слово, подходящее по смыслу и с теми же звуками ***к, е***). Оба этапа могли быть авторскими описками при механическом переписывании.

9) «Мистерия-буфф» (1918): «Я в воде не тону, / не горю ***в огне*** — / бунта вечного дух непреклонный. / В ваши мускулы / ***я*** / себя *одеть* / пришел. / Готовьте тела-колонны» [II, 211]. Автографов нет; источники текста — первое издание и пять перепечаток.

Конъектура: «Я в огне не горю, / не тону в ***воде***». Путем простой перестановки восстанавливается обычная для Маяковского усеченная рифма *воде—одеть*. Можно быть уверенными, что строка была первоначально сочинена именно в таком виде. Но настаивать здесь на включении конъектуры в основной текст не приходится. Не исключена воз-

можность, что Маяковский нарочно нарушил рифму, чтобы деавтоматизировать восприятие, а заодно избежать какофонии «в огне не». Подобным же образом в ранних своих стихах он не раз деавтоматизирует восприятие стихораздела, разбивая строки не после рифмующего слова, а немного дальше. Например, в поэтохронике «Революция» читаем: «Еще! / О, еще! / О, ярче учи, красноязыкий оратор! / Зажми и солнца / и лун лучи / мстящими пальцами тысячерукого Марата!» [I, 137]. Рифма *учи* к слову *лучи* утоплена в середине графической строки. Только после 1923 г. этот прием у Маяковского почти исчезает.

9а) Отметим попутно одну рифму в стихотворении «Христофор Коломб», которая с виду может показаться такой же, как только что приведенные, но на самом деле построена гораздо тоньше и никоим образом не подлежит исправлению: «Кончай, / Христофор, / собачий *век*!.. // И кортики / воздух / *во тьме секут*. // — Земля! — / Горизонт / в туманной кайме. // Как я вот / в растущую *Мексику...*» [VII, 37]. Кажется, будто *век—кайме* — такая же нестандартная для Маяковского рифма, как *огне—одеть* и др. На самом деле она здесь включена в тройной ряд созвучий, подготавливающих последнее, ключевое слово строфы: *век—во тьме* (*секут*)—*кайме*; именно благодаря ему и в словосочетании «во тьме секут» не ощущается отсутствие еще одного звука *к*, нужного для точного созвучия со словом «Мексику».

Г. Рифмы с заменой звуков. В точных рифмах согласные звуки на одинаковых позициях рифмующего созвучия могут быть только тождественными (*малярия—Мария*). В неточных же рифмах кроме тождества возможны еще два соотношения: пополнение (*в Одессе—десять*) и замена (*безумий—Везувий*). В целом Маяковский охотнее пользуется пополнением, чем заменой: в этом он ближе к Блоку и Ахматовой, чем, например, к Пастернаку, не говоря уже о Сельвинском [Гаспаров 1991]. Но даже когда он пользуется заменой, то не всякая замена для него одинаково возможна. Он старается производить замену лишь между такими согласными и сочетаниями согласных, которые сходны по каким-либо элементам или признакам. Например, в стихах 1923—1925 гг. 85% интервокальных замен в женских рифмах приходятся только на пять типов замены. Из 250 случаев интервокальных замен 135 случаев (больше половины!) — это рифмовка двух пучков звуков (или звука с пучком звуков), имеющих хотя бы один общий звук (*венчик—человечий, воске—Воровский*); 37 случаев — рифмующие звуки различаются только мягкостью / твердостью (*дымы—двойным'и*); 22 случая — мягкостью/твердостью при еще одном общем звуке (*род вы—подв'иг*); 10 случаев — только звонкостью / глухостью (*трутся—Гудзон*); 9 случаев — звонкостью / глухостью при еще одном общем звуке (*негодяйке—Нит гедайге*). Остальные типы замененных созвучий единичны, и там, где они появляются, возможны подозрения в порче текста.

10) «Газетный день» (1923): «У редактора к передовице лежит сердце. / Забудь! / Про сальдо язычишкой *треплет*. / У редактора — аж волос вылазит от коммерции / лепечет редактор про «кредит и *дебет*» [V, 8]. Автографов нет; источник текста — только журнальная публикация.

Рифма *треплет—дебет* (замена звонкости/глухости при еще одном нетождественном звуке) сомнительна, аналоги ей редки (*бутылки—забулдыги*, только 3 из 250 случаев интервокальной замены). Можно предполагать, что Маяковский рассчитывал на вульгарное произношение «тре/п'и/т» и написал «трепет» или «трепит», а написание «треплет» — орфографическая поправка редактора или корректора. Указать на это следует, или введя конъектуру ***«трепит»*** в текст, или оговорив ее в комментарии.

11) «Порядочный гражданин» (1925): «А хозяин / в отеле *Плаза*, // через рюмку / и с богом сблизясь, // закатил / в поднебесье *глазки*: // «Сенк ю / за хороший бизнес!» [VII, 71]. Источники текста — черновой автограф, публикации в газете и журнале, перепечатки в сборнике и «Сочинениях».

Рифма *Плаза—глазки* (та же структура созвучия, что и *треплет—дебет*) столь же мало вероятна. Конъектуру предложил еще Н. И. Харджиев («...рифма «Плаза — глазки», уместная только в дилетантских стихах...» [Харджиев 1981, 295]): следует читать не «глазки», а «глазы» (форма, заметим, после Игоря Северянина вполне возможная в поэзии). Можно не сомневаться, что сочинялась строка с расчетом именно на форму ***«глазы»***. По настаивать на внесении этой конъектуры в основной текст нельзя: судя по текстологическому аппарату АИ, написание «глазки» имелось уже в черновом автографе. Или это описка, авторизованная потом в публикациях, или это сознательная жертва рифмой в пользу стиля: Маяковский мог решить, что северянинские ассоциации формы «глазы» в грубом стиле «Порядочного гражданина» неуместны.

12) «Письмо к любимой Молчанова» (1927): «Знаю я — / в жакетах в *этих* // на Петровке / бабья банда. // Эти / польские *жакетки* // к нам / провозят / контрабандой» [VIII, 198]. Автографов нет; источники текста — газетная публикация и «Сочинения».

Рифма *этих—жакетки* (замена твердости/мягкости при еще одном нетождественном звуке) сомнительна, аналогии редки (*сблиз'ясь—бизнес*, только 1 из 250 случаев замены). В газетной публикации было написание: «в жакетах в ***этаких*** [VIII, 383]; его и следует сохранить. *Этаких—жакетки* — обычный тип неравносложной рифмы у Маяковского (хотя и не самый частый подтип: Маяковский чаще пользуется в таких случаях не взрывными, а сонорными согласными). Ср. рифмы *этакий—клетке*, *этакий—рулетке* [V, 113, 139]. Особо отметим, что рифма *этаких—жакетке* присутствует в данном стихотворении [VIII, 196—197].

Порча текста от «этаких» к «этих» — обычная замена менее привычной формы на более привычную.

13) «Летающий пролетарий» (1924): «Чтоб в будущий / яркий / радостный *час вы* // носились / в небе любом — // сейчас / летуны / разбиваются *насмерть*, // в Ходынку / вплющившись лбом» [VI, 360]. Источники текста — журнальная публикация и две перепечатки.

Рифма *час вы—насмерть* (один звук общий, в другом — замена щелевого на носовой сонорный) уникальна у Маяковского; наиболее близкий случай (*их **мы**—риф**м**ах*) — и то единичен. Напрашивается конъектура: *час **мы**—на смерть*, — дающая больше звуковой близости. Порча текста — по инерции от предыдущей строфы с обращениями: «Чтобы вам / уподобиться / детям птичьим, / в гондолу / в уютную / сев, // огнем вам / в глаза / ежедневно тычем // буквы — / О. Д. В. Ф.». Но в следующих строфах обращения на «вы» уже нет.

14) «Дом Герцена» (1928): «Вертят глазом / так и *этак*, // улыбаются уста // тем, / кто вписан в *финанкете* // скромным именем / „кустарь“» [IX, 184]. Источники текста — неавторизованная машинопись, газетная публикация и две перепечатки; автографов нет.

Рифма *этак—финанкет'е*, казалось бы, представляет собой частый тип замены — мягкость/твердость. Частый тип, но редкий подтип: из 67 таких случаев (в женских рифмах 1923—1930 гг.) 39 раз в замену попадают сонорные согласные (*дымы—двойны**м**'и*), 20 раз щелевые (*Вовы—кров'и*) и лишь 8 раз смычные (*радость—припарад'ясь*). Поэтому замена ***т/т'*** здесь внушает подозрение. Напрашивающаяся конъектура — *этак—**в финанкетах***.

15) Там же: «*Хрен цена* / вашему дому *Герцена*». [IX, 186]. Источники текста те же.

Такой тип замены в рифме (один звук общий, другой — сонорный вместо сонорного) у Маяковского редок, но общим тенденциям его рифмовки не противоречит. Однако сам смысл подсказывает здесь конъектуру: точную рифму ***хер цена**—Герцена*. Порча текста — цензурная, по обычной логике эвфемизмов: «хер» был эвфемизмом для другого слова, а «хрен» стал эвфемизмом для «хер». Однако и здесь категорически требовать введения «хера» в текст нельзя: непристойное слово, не названное прямо, а лишь подсказываемое рифмой, производит особый художественный эффект, многократно испытанный мировой поэзией, безымянной и авторской; возможен такой ход и у Маяковского. Но оговорка в комментарии необходима.

16) «Тип» (1926): «Сидит, / читает, / делает *выписки* // до блеска / зари / на лысине шара. // А сбоку / пишет с него *Либединский*, // стихи / с него / сочиняет Жаров» [VII, 226]. Источники текста — журнальная публикация и перепечатка, автографов нет.

Рифма *выписки—Либединский* неравносложная. Обычно Маяковский в таких случаях вклинивает слогообразующий гласный между

двух согласных (***словно—исполосована***, ***этакий—клетке***); если один из этих согласных заменяется, то с соблюдением знакомых тенденций Маяковского — твердость/мягкость, звонкость/глухость, два пучка согласных с одним общим звуком и пр. Замена /п'/ на /н'/ для привычек Маяковского слишком резка.

Напрашивается конъектура: ***«выноски»***, восстанавливающая более правдоподобную рифму *выноски—Либединский*. «Выноски» — слово более редкое; порча текста — результат обычного соскальзывания от менее привычного к более привычному.

17) «1-е мая» («Свети!...») (1923); «Манометры мозга! / Сегодня / *меряйте*, / сегодня / считайте, сердечные счетчики, — // разветривается ль восточный *ветер*?! // Вбирает ли смерч рабочих точки?!» [V, 40]. Источник текста — журнальная публикация, автографов и перепечаток нет.

Тоже неравносложная рифма и тоже с нехарактерными для Маяковского заменами. Конъектура: ***мерьте***—*ветер*. Восстанавливается женская рифма с заменой интервокального звука; замена с очень характерной для Маяковского структурой.

Д. Разное. 18) Заглавие стихотворения 1924 г. В журнале «Смена» были напечатаны два стихотворения под общим заглавием «На учет каждая мелочишка (пара издевательств)» с подзаголовками «первое», «второе». Второе стихотворение было перепечатано в сборнике «Мы и прадеды» (1927) под заглавием «На учет каждая мелочишка (несколько издевательств) ***ребятишкам на молочишко***» [VI, 495]. АИ восстанавливает заглавие журнальной публикации [VI, 39]. Это противоречит даже обычному культу последней воли автора. Совершенно очевидно: 1) заглавие рассчитано на рифму; 2) в журнальной публикации рифмующее полустишие отпало по недосмотру или как «не идущее к делу»; 3) в «Мы и прадеды» Маяковский восстановил его сознательно. Следует перепечатывать первое стихотворение по «Смене», второе по «Мы и прадеды», подзаголовки давать по «Смене», а общее заглавие по «Мы и прадеды» (может быть, с переносом скобки в конец заглавия). Иначе мы теряем целую строчку Маяковского.

19) «Бродвѐй» (1925): «Я в восторге / от Нью-Йорка города. // Но / кепчонку / не *сдерну* с виска. // У советских / собственная гордость: // на буржуев / смотрим свысока» [VII, 57]. Источники текста — черновой автограф (в АИ имеется факсимиле), журнальная публикация и две перепечатки.

Здесь искажение нарушает не рифму, а ритм. Все стихотворение написано чередованием 4- и 3-иктного дольника (нарушения только в двух строках — «чтоб бросить: / Мек моней?» и «Это Нью-Йорк. / Это Бродвей»; в обеих это несомненный ритмический курсив). Но последняя строфа, представляющая собой как бы «вывод», выделена другим

размером — хореем. (Такое выделение концовки — прием, частый у Маяковского, особенно в позднейших сатирических стихах.) В черновике первые две строки этого четверостишия читаются: «я в восторге от кипенья вашинского города // но шапчонку не *сорву* с виска» [VII, 416] — первая строка четверостишия — 7-стопный хорей, остальные — 5-ст. хореи. В окончательном тексте все строки выровнялись до 5-ст. хореев. Об этом вольном хорее, одном из устойчивых размеров в поэзии Маяковского, см. подробнее [Гаспаров 1974, 372—397]: из приведенных там данных видно, что это действительно хорей, а не «тонический размер с хореическим лейт-ритмом» и т. п.; о том, как он вписывается в окружение тонических размеров Маяковского, см. [Лотман 1986].

В печатном тексте хореический ритм этого четверостишия нарушен словом «сдерну». Во всем остальном корпусе вольных хореев Маяковского таких нарушений нет, поэтому здесь можно предполагать опечатку. Правильный ритм восстанавливается легкой конъектурой «но / кепчонку / не ***сдеру*** с виска». Искажение — результат обычного сдвига от менее привычного слова к более привычному. В некоторых изданиях (не научных) нам приходилось видеть эту конъектуру внесенной в текст. АИ на это не решилось, хотя основания для решимости были: черновик подтверждает, что ритм этого четверостишия — правильный хорей.

20) «Севастополь — Ялта» (1924): «Когда ж / окончательно / это доест, // распух / от моторного гвалта — // — Стоп! — / И склепом / *отдельный* подъезд: // — Пожалте / червонец! / Ялта» [VI, 67]. Источники текста — два беловых автографа (!), две публикации.

Здесь конъектура (не по рифме и не по ритму, а только по смыслу): «***отельный*** подъезд». Написание «отдельный» попросту непонятно, и наличие его в автографах и публикациях следует считать описками и опечатками.

Повторяем еще раз: мы не предрешаем, в каком виде следует подавать эти конъектуры в академическом издании Маяковского, — вводить их в текст или оговаривать в текстологическом комментарии. Это зависит от общего решения вопроса: как следует относиться к авторизованным (хотя бы номинально авторизованным) искажениям текста в прижизненных изданиях. До сих пор эта проблема возникала лишь применительно к цензурным переделкам в текстах дореволюционных писателей; теперь, по-видимому, она распространяется и на цензурно-редакторские переделки в текстах советского времени. Цель этой статьи — напомнить, что изменения, возникающие по окончании творческой работы, но тем не менее авторизованные писателем, могут иметь не только цензурное происхождение, однако это не дает им права на сохранение в тексте.

В заключение приведем некоторые общие данные о рифмовке Маяковского на фоне рифмовки его современников: соотношение мужских, женских, дактилических и неравносложных (*нрв.*) рифм в их твор-

честве и долю неточных рифм среди точных. По ним видно, насколько (сравнительно) был сдержан Маяковский в своих экспериментах. Дальнейшие очень интересные подробности — прежде всего типология этих неточных рифм — потребуют отдельного исследования. В материал по Маяковскому не включены «Окна Роста», рекламные агитстихи и агитпоэмы, коллективное, шуточное и стихи для детей (в них доля неточных минимальна, 32%, — видимо из снисхождения к неопытному читателю). Из Пастернака взяты «Поверх барьеров» (1914—1916), «Сестра моя — жизнь» (1917), стихи 1918—1922 гг. и «Лейтенант Шмидт» (1926—1927). Из Цветаевой — «Версты» I (1916), «Ремесло» (1921—1922), «Крысолов» (1925) и «Перекоп» (1929). Из Сельвинского — первая «Улялаевщина» (1924). Из Эренбурга — «Ветер» и «Золотое сердце» (1919).

Тексты	Число рифм					Доля неточных (в %)			
	муж.	жен.	дакт.	нрв.	всего	м.	ж.	д.	ср.
Маяковский									
1914—1915	168	297	142	86	**696**	*45*	*32*	*44*	***46***
1916—1917	269	280	129	122	**800**	*50*	*47*	*43*	***55***
1918—1919	323	423	130	106	**982**	*35*	*49*	*39*	***48***
1920—1922	413	528	130	109	**1180**	*26*	*29*	*39*	***35***
1923	625	726	191	178	**1720**	*32*	*64*	*46*	***42***
1924	455	462	147	118	**1182**	*35*	*44*	*50*	***47***
1925	581	484	135	128	**1328**	*37*	*50*	*45*	***49***
1926	544	496	150	186	**1376**	*37*	*55*	*43*	***45***
1927	839	765	235	210	**2049**	*42*	*53*	*54*	***51***
1928	1020	940	246	269	**2475**	*37*	*49*	*51*	***50***
1929—1930	459	480	147	108	**1194**	*29*	*49*	*48*	***48***
Всего...	5916	6076	1837	1631	**15460**	*35*	*43*	*42*	***46***
Пастернак									
1914—1916	354	356	110	—	**820**	*13*	*52*	*80*	***41***
1917	313	211	77	32	**633**	*47*	*62*	*70*	***59***
1918—1922	288	323	84	19	**714**	*30*	*46*	*25*	***45***
1926—1927	203	190	75	17	**485**	*29*	*57*	*50*	***52***
Цветаева									
1916	282	185	99	19	**585**	*6*	*33*	*71*	***29***
1921—1922	498	460	152	19	**1129**	*18*	*64*	*82*	***36***
1925	561	270	107	24	**963**	*12*	*57*	*92*	***36***
1929	1213	124	71	26	**434**	*28*	*52*	*90*	***48***
Сельвинский									
1924	628	649	56	171	**1504**	*77*	*75*	*73*	***79***
Эренбург									
1919	232	331	40	191	**794**	*27*	*77*	*92*	***69***

P. S. *Статья была написана, чтобы показать, что и стиховедение может быть при случае прикладной наукой. Материал* ее *— попутные наблюдения при составлении полного каталога рифм Маяковского (и, для сравнения, — частичных каталогов рифм Пастернака, Асеева, Цветаевой, Эренбурга, Сельвинского, Мариенгофа). Суммарные результаты основных подсчетов прилагаются здесь впервые. Что касается предположения об истории возникновения псевдодиссонансной рифмы на слово «Коломб» (пример 3), то все оказалось проще. Н. И. Харджиев в письме сообщил нам, что «Колумб» был исправлен в нью-йоркском издании на «Коломба» Д. Бурлюком целиком по его собственному усмотрению; соответственно, при издании Маяковского это написание должно быть снято, а наши комплименты «сложной семантике» этой рифмы переадресованы Бурлюку.*

ИНОЯЗЫЧНАЯ ФОНИКА В РУССКОМ СТИХЕ

В известной статье Е. Д. Поливанова «Фонетика интеллигентского языка» [Поливанов 1968, 225—235] перечисляются три звука, присутствовавшие в интеллигентском социальном диалекте русского языка начала XX в. вдобавок к общеупотребительному фонематическому составу языка: именно, *л* среднее между твердым и мягким; *ö*, как в нем. *öde* или фр. *peur*; *ü*, как в нем. *übrig* или фр. *lune*. Понятно, что все они употреблялись преимущественно в заимствованных словах. Главная задача предлагаемой заметки — привести ряд примеров такой фонетики из материала русских стихов XIX—XX вв. и, может быть, несколько расширить поливановский список «добавочных звуков». Вторая задача — противоположная: показать, как звуки европейских языков (подчас даже в словах, написанных латиницей), попадая в контекст русской речи, приобретали русское звучание. Здесь драгоценным материалом являются, конечно, «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой» И. И. Мятлева (1840—1844), с этой точки зрения, кажется, еще не изучавшиеся.

1. Первый шаг к такому подходу сделал Ремо Факкани в примечаниях к своей книжке о М. Цветаевой [Faccani 1989, 105—108]. Он обращает внимание на рифму Пастернака в «Степи»:

Закрой их, любимая! Запорош*и*т!
Вся степь как до грехопаденья:
Вся — миром объята, вся — как параш*ю*т,
Вся — дыбящееся виденье!

А. В. Исаченко [Исаченко 1973, 224] видел здесь диссонансную рифму гласных *ы*—*у*; Факкани убедительно доказывает, что Пастернак по французскому образцу сохраняет в слове *парашют* узкий звук *ü* и по немецкому образцу рифмует его со звуком *и* (который в свою очередь по русскому образцу подменяется позиционным вариантом *ы*: любопытный Вавилон языковых особенностей и традиций).

Мы можем подкрепить это еще несколькими стихотворными примерами. Прежде всего — из ранних шуточных набросков самого же Пастернака: в «Пасхальном мотиве» (1911—1912?) мы читаем:

Помнишь, возвышался Zürich
Помнишь, помнишь в спешных ширях
Весь в крестах, веригах, гирях...

(Вряд ли Пастернак при этом вспоминал, что и Карамзин в «Письмах русского путешественника» писал «Цирих», и Греч — «Нирнберг».) Затем, у В. Эльснера в «Выборе Париса» рифмуются строки:

И вдруг в слепящем эф**и**ре...
Как в старой наивной грав**ю**ре...

Наконец, в неопубликованной пьесе Б. И. Ярхо из средневековой жизни «Расколотые» (1941, РГАЛИ, ф. 2186, 1, 164) будущий трубадур Маркабрюн, известный женоненавистник, поет (размер стиха — силлабический):

Маркабрюн, рожденный Бр**ю**ной,
Под такой живет судьб**и**ной,
Что не любил ни ед**и**ной
И в жизни не был любим.

Налицо, несомненно, то же созвучие. При этом замечательно: и *парашют* и *Брюна* — слова французские, тогда как рифмовка их с *U* — явление немецкое (*Liebe-Trübe*,из франкфуртского говора молодого Гете), во французском стихосложении не принятое. И Пастернак и подавно профессиональный филолог Ярхо отлично знали это, но тем не менее смешивали эти особенности в суммарном ощущении «иноязычности». Они рифмовали как бы не французский или немецкий звук, а тот самый добавочный звук русского «интеллигентского языка», о котором писал Поливанов. Что немецкий и французский звук для русского слуха были идентичны, видно из Мятлева: *Рыба, утка и гемис — Это ле премье сервис* (рифмуются Gemüse и service).

Еще разительнее в этом отношении выглядит пример из цветаевского автоперевода поэмы «Молодец» на французский язык. Здесь мы находим:

Тут как вскинет барин брови:	(Quelgue gars en rouge blouse!)
Хочешь жить со мной в любови?	— Veux-tu, belle, qu'on s'épouse?
Жизнь? На! Смерть? Мне!	Bien vrai! pour s**û**r!
— Не зна—ю, не...	— Ne sais! — Soup**i**r...

Здесь рифма ***ü—i*** прямо вторгается под пером русского автора из немецкого языка в французский: несомненно, французскому читателю это резало слух так же сильно, как цветаевский французский синтаксис или силлабо-тонический размер.

Наконец, последний пример прибавляет к этому смешению языков еще один — эстонский. У Игоря Северянина в стихотворении «Tüu и Ani» (сб. «Фея Eiole») имя *Tüu* рифмуется с *сливу* и *обрыву* (опять русское неразличение ***и*** и ***ы*** в рифме): *О моя милая Tüu! О моя милая Ani! Tüu похожа на сливу, Ani — на белку в капкане...* Не решаемся судить, влияли ли здесь на Северянина традиции эстонской рифмовки, или здесь перед нами то же смешение французских, немецких и русско-интеллигентских фонетических привычек. Отметим лишь еще одну междуязычную рифму в том же сборнике, тоже приблизительную: *Puhajôgi—в беге* («Два цветка»).

Упомянем также одну из последних строф поэмы Б. Лапина «Ганс Клаас»: *Я, умиравший на фронтах От Льежа до Намира, Умру опять за торжество Переустройства мира.* Название крепости *Namure* на русском языке устройчиво транскрибируется *Намюр*: возможно, здесь имело место редакторское вмешательство ради графической точности рифмы. Во всяком случае, здесь перед нами та же немецкая рифмовка франкообразного *ü* с *i*.

Все эти примеры — на рифмовку долгого *ü* с долгим *i*. Краткому *ü* не повезло: ни одного примера его рифмовки с *i*. мы не находим. (Хотя в разговорном языке *Frühstück* давно и легко дало *фриштык*, дошедший до Даля.) Даже воспитанный на немецкой поэзии Ап. Григорьев во «Встрече» рифмует: *И словно вопль, несется звук*: *Gieb mir mein Kind, mein Kind zurück!*, т. е. последнее слово он однозначно ощущает как русское *цурюк*.

И, наконец, чтобы вернуться к *парашюту*: в стихотворении Бродского «Памяти Н. Н.» (ок. 1993: *Я позабыл тебя*; *но помню штукатурку / в подъезде, вздувшуюся щитовидку...*») есть строки: *Что посоветуешь? Развеселиться? / Взглянуть на облако? У них — все лица / и в очертаниях — жакет с* ***подшитым*** */ голландским кружевом. Но с* ***парашютом*** */ не спрыгнуть в прошлое, в послевоенный / пейзаж с трамваями, с открытой веной / реки* и т. д. Однако здесь можно с уверенностью видеть не «особый звук», а действительно, диссонансную рифму (ср. далее рифмы *кепке—тряпке*, *кроме—время*, *столетья—платья*, *грифель—профиль*, *древней—кровной*): видимо, это значит, что и у Пастернака Бродский воспринимал *запорошит—парашют* как диссонанс без всякого *ü*. По-видимому, «интеллигентский диалект» с его специфической фонетикой вымирает на глазах — за одно-два поколения.

2. Второй из перечисленных Поливановым звуков — как в словах *öde* или *peur* — в рифмах не прослеживается. Слова такого рода рифмуют с обычными русскими подударными **о**, **ё**. У Мятлева читаем: *До последнего кар д'ер! Ле трактирщик — живодёр...* (quart d'heure) У Н. Кроля в «Эпистоле светской дамы» (1867, подражание Мятлеву): *С тех пор одна мне дама близка, Один мужчина мил с тех пор*: *Madam*[*e*] *Louis*[*e*] — *моя модистка, Monsieur Louis — мой coiffeur!* У Н. Бел-Конь-Любомирской (альм. «Акмэ», Тифлис, 1919, 11): *Где нагие розы дремлют, Страстный свой плетя узор, И словам блаженства внемлют, Что шептал ты*: *A dix heur*[*es*]. (Заметим взятые в скобки *e*-muet: мы с ними еще встретимся). Даже в открытой рифме находим у Мятлева: *Не найдешь — нет никого! Ме дан ле пеи де во* (voeux)... — деформация французского звука ощущается здесь особенно резко.

В женских рифмах единственным, пожалуй, словом с нашим звуком было имя поэта Гете. В первом же своем появлении в русских стихах, у Ф. Глинки (1813) оно транскрибируется по тогдашней орфог-

рафии «О Гіотте, нежный друг чувствительных сердец» и затем соответственно рифмуется с обычными русскими *ё*, например, у Вяземского: *почёте, полёте*. Как известно, с этим некоторое время конкурирует рифмовка на простое *е*: у Жуковского — *В далеком полуночном свете Твоею музою я жил, И для меня мой гений Гете Животворитель жизни был*; у Пушкина — *Он с лирой странствовал на свете — Под небом Шиллера и Гете...* (Сто лет спустя, как известно, и Маяковский рифмует *паркете—Гете*, но это у него едва ли не нарочитый вульгаризм. Впрочем, нам и в наши дни приходилось слышать произношение *Гете* из уст очень крупного филолога.) И тот и другой вариант не дают никаких намеков на специфический звук, описанный Поливановым. Единственная попытка в этом направлении — мимоходное стихотворение Брюсова с рифмой на плохой латыни: *Союз народов! bone coete! Гласи: да торжествует Гете!*

Редкий случай прямого указания на аномальный звук мы имеем опять-таки в набросках молодого Пастернака: четверостишие под заглавием «Рифма на *еи*»:

Скажи же навсегда адье
Своей прекрасной даме
И неуступчивое лье
Заляжет между вами.

Оба рифмующие слова — французские, заглавие указывает, что они сохраняют французское произношение, несмотря на русскую графику. Любопытно, что фонетическая экзотика не мешает грамматическому обрусению: слово lieue стоит не в женском роде, как по-французски, а в среднем, по аналогии с «тряпье» и т. п.

Если рифма ничего не говорит, то единственным указанием на специфику рассматриваемого звука становится графика. Здесь налицо по крайней мере один знаменитый пример — стихотворение Блока «Осенний вечер был...», где вторая строфа написана так:

На кресло у огня уселся гость устало,
И пес у ног его разлегся на ковер.
Гость вежливо сказал: «Ужель еще вам мало?
Пред Гением Судьбы пора смириться, сӧр».

И далее опять: *В час горький на меня уставит добрый взор... Как будто говорит: «Пора смириться, сӧр»*. Эта импортная буква *Ӧ* прямо указывает, что здесь подразумевается тот импортный звук, о котором у нас идет речь.

Автокомментарий к этому тексту Блока передает К. Чуковский (впервые — в книге «Александр Блок как человек и поэт», 1924): «Произношение слов у него было слишком изящное, книжное, причем слова,

которые обрусели недавно, он произносил на иностранный манер: не *мебель*, но *мэбль* (meuble), не *тротуар*, но *trottoir* (последние две гласные сливал он в одну). (И, вводя это слово в стихи, считал его по-французски 2-сложным: „И сел бы прямо на троттуар". Слово *шлагбаум* было для него тоже 2-сложным — см. „Незнакомку"). Однажды я сказал ему, что в знаменитом стихотворении „Пора смириться, сэр" слово *сэр* написано неверно, что нельзя рифмовать это слово со словом *ковер*. Он ответил после долгого молчания: „Вы правы, но для меня это слово звучало тургеневским звуком — вот как если бы мой дед произнес его — с французским оттенком..." Блок написал о нем в поэме „Возмездие", что „язык французский и Париж ему своих, пожалуй, ближе..."» [Чуковский 1958, 530]. Характерно это упоминание о французском оттенке: оно свидетельствует, что Блок имел в виду тот самый немецко-французский звук, о котором писал Поливанов, хотя он заведомо не тождествен с английским звуком в слове *sir*.

Другой пример необычной графики в характерном для этого звука суффиксе — у Северянина, который писал *шоффэр*, *мечты экстазэрки над качалкой грезэрки* и т. д. Но здесь эта экзотика остается чисто графической, а не фонетической: в «Поэме беспоэмия» у него рифмуются *грезэрки—этажерки*, т. е. это *э* следует читать вполне обычно. Более того, даже когда Северянин пишет этот суффикс по-французски, он все равно слышит за ним русское *э*: так во «Втором письме» из Парижа («Фея Eiole»):

> В театрике Ambassadeurs
> Актер, игравший дадаиста,
> Кричал «Да-да!» По-русски чисто
> Дадаистический пример...
> От пышного Folies-bergèr[es]
> До Noctambul[es], мирка студентов.
> Их пародируют...

Ср. у Мятлева: *кавалерам—гонерам* (honneurs); *Был Юпитер эн курьер, Как известно, аматер* (courrier—amateur); *Вся окутанная флером, Она как сестра тем эрам Эркуланским* (fleur—air)... (Вспомним у М. Алданова, «Начало конца», I, 7, о советском после: «он предварительно раз пять прорепетировал речь и читал отчетливо и громко; удачно сошли даже самые трудные французские слова, только французское „eu" напоминало русское „э"»).

Это условное *э* сыграло злую шутку даже с такой поэтессой, как Цветаева. Герой ее пьесы «Фортуна» — duc de Lauzun; для передачи последнего носового звука этого имени в русском языке нет букв. Современный, «послеинтеллигентский» носитель русского языка, скорее всего, написал бы его *Лозён* и, вероятно, рифмовал бы с *увезён* или даже *чернозём*. Но Цветаева, не привыкшая к графическому *ё*, написала его

через северянинское *э,* и за этим *Лозэн* потянулись фантастические рифмы *плен, измен* и даже *Vive la Reine!* Заодно эта буква, ставши как бы знаком аристократичности, вторглась и в написание других имен этой пьесы: *Мария-Антуанэтта, Изабэлла, Клэрэтта* и пр., которые обычно пишутся по-русски (даже у Цветаевой) через простое *е.*

В записках О. Мочаловой о Вяч. Иванове среди молодых поэтов 1920 г. (РГАЛИ) упоминается его насмешка над акмеистами: «У Гумилева — спорт, у Ахматовой — флирт». Думается, эта шутка предполагает русифицированное английское произношение, дающее рифму: *флёрт.* Впрочем, в стихах того времени (у В. Курдюмова) мы находим и рифму *конверта—флерта.*

Эта подмена специфического *ö* русским *е* обнаруживается даже при латинской графике и даже у таких поэтов, как культуртрегер В. Брюсов и сам писавший французские стихи Б. Божнев. У Брюсова в стихотворении «О себе самом» рифмуются строки: *...Японский штрих, французский севр... Чтоб ожил мир былой в «Chefs d'oeuvre».* Маленькое стихотворение Божнева приводим полностью:

В толпе я смерть толкнул неосторожно
И ей сказал: pardon, mademoisell[e].
Она в костюме скромном и дорожном
Шла предо мной, как легкая газель.
И я увидел: косточки в перчатках
Роняют зонтик. Но проходят всѣ...
Нагнулся я и поднял зонтик гладкий,
И смерть шепнула мне: merci, monsi*eu*r.

3. Очень известное стихотворение Мандельштама начинается: *На полицейской бумаге верже Ночь наглоталась колючих ершей...* «Взятие Бастилии» Волошина кончается: *На пиках головы Бертье и Делоней. И победители, очистив от камней Площадку, ставят столб и надпись: Здесь танцуют.* У Антокольского слово *кафе* (café) рифмуется то со словом *Орфей* (в «Экспрессионистах»), то с *фей* (в «Спят мертвые...»). У Пастернака в стихотворении «Мейерхольдам» слово *фойе* (foyer) рифмуется со словом *ей.* Это явно указывает, что в «интеллигентском диалекте» присутствует еще один нестандартный звук, передающий французское закрытое *е* в конце слова: на русский слух оно дифтонгизируется в *-ей.* В пародии 1930-х гг. на «Тень друга» Тихонова были строки: *Города я видал, и любые слова Есть для рифмы суровой моей: Ленинград — это виль, и ривьер — ля Нева, Там, где памятник Пьеру Премье!* Ср. у Мятлева: *Есть ведь дамы без мужей. Батька, лесс бьен оближе!; Там и сям главы церквей! Помнится, дан л'Одиссей»* (l'Odyssée)...

Однако как правило, конечно, разница открытого и закрытого *е* в

рифмах не улавливается. Даже А. Белый рифмует: *Над цепью газовых огней... Лукаво глядя из пенснэ...* (pince-nez; впрочем, это может быть и неточная, усеченная рифма, как в *углу—поцелуй* или *в серебре—нетопырей*). У Мятлева читаем: *Вот тут, дескать, Колизей, Я ему в ответ: Же се* (je sais); *Так сказать, ком ву вуле, В старину пар се пале* (voulez-palais); *Кисло, солоно, мове, Ме се рюс, э ву саве* (mauvais-savez); *Что с коляской же марше Прямо так через марше* (marchais-marché). Поэтому мы изредка находим рифмовку русского *-ей* и с открытым *е*: *Иль Нептуна средь морей, Под волнами, л'он дире* (dirait); *Что за множество шпилей, Купол, кирок, де палей* (palais)!

У Северянина есть стихотворения «Chansonnette», где в I строфе *е* закрытое рифмуется с закрытым, во II с открытым, а в III даже с *ö*: нет уверенности, что это постепенное разрушение созвучия намеренно, скорее, просто автор видел в уме эти слова русскими буквами: *регарде*, *ан де* и пр.:

Изящная, среднего роста,
С головкою bronze-oxidé,
Она — воплощение тоста,
Mais non, regardez, regardez!

Пикантная, среднего роста,
Она — героиня Додэ.
Поклонников много, — их до ста.
Mais non, regardez, regardez!

Но женщина среднего роста
Бывает высокой en deux...
И надо сознаться, что просто... —
Mais non, regardez, regardez!

Это дифтонгизирующееся узкое *е* может появляться не только в открытом, но и в закрытом слоге перед *н*. В нем для русского слуха опять смешиваются французский широкий звук, как в слове *capitain*, и немецкий узкий, как в слове verstehen. Мятлев рифмует: *Говорю: мон капитен, Он в ответ мне: Нихт ферштейн.* (Возможно, *капитен* здесь опечатка, так как на следующей странице, вне рифмы, читаем: *капитейн.*) Далее: *Там какого-то Гольбейн Кажут также ле десейн* (dessins); *Здесь коллекцья де Гольбейн: Смерть уводит пар ля мен* (main) *То того, а то другого...* Видимо, это русификация непривычного носового звука. Другую транскрипцию того же самого звука можно предполагать у Козьмы Пруткова в «Гисторических материалах», 5: *«Рьень моень кё. — Ву зет ля рень дю баль. — Ни плю ни моень»* и т. д. Наконец, третий вариант русификации — в слове bien в «Слезной компланте...» Вяземского (подражание Мятлеву): *И так довольна я судьбою: Ле мье се ленеми дю бьян. Боюсь, меня стихов ухою Замучите вы, как Демьян.*

4. «Слово *шлагбаум* было для него тоже 2-сложным», — писал К. Чуковский о Блоке. Он имел в виду, конечно, строфу из знаменитой «Незнакомки», где ***ау*** произносится как дифтонг и рифмуется с простым ***а***:

И каждый вечер, за шлагб**ау**мами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с д**а**мами
Испытанные остряки.

Это слово (может быть, под влиянием Блока?) особенно долго удерживало произношение с дифтонгом. У Цветаевой в «Крысолове»: *Черным по белу, по складам: Пальма? Мельня. Бамбук? Шлагбаум...* В «Рассвете на рельсах»: *Так, посредине шпал, Где даль шлагбаумом выросла, Из сырости и шпал, Из сырости — и сирости...* У Пастернака в «Как усыпительна жизнь»: *Возможно ль? Те вот ивы — Их гонят с рельс шлагбаумами — Бегут в объятья дива, — обращены на взбалмошность?..* И даже у Бродского: *А немцы открывали полосатый Шлагбаум полякам. И с гуденьем танки...* (Хотя общим правилом такое произношение отнюдь не было: у Белого читаем: *Поставил в ночь над склоном Шлагба-ум пестрый шест*).

Другое слово, звучащее с этим дифтонгом: у Пастернака в «Лейтенанте Шмидте» — *Чтенье, чтенье без конца и пауз* (рифмующиеся строки: *Обмороки, крики, схватки спазм... В грязных клочьях поседелых пасм*); у Цветаевой в «Поэме воздуха» — *Паузами, промежутками Мочи, и движче движкого — Паузами, передышками Паровика за мучкою... И — не скажу, чтоб сладкими Паузами: пересадками... Паузами, полустанками... Паузами, перерывами... Паузами, перерубами... Паузами — ложь, раз спазмами...* (по сюжету поэмы, это скопление дифтонгов изображает перехват дыхания при перемене скорости на рубеже двух небес). Опять-таки это произношение — не закон: Сельвинский в одной из маргиналий «Пушторга» обыгрывает, наоборот, двухсложное произношение этого слога: *В хаосе паузы виолончель, В паузе хаоса виолончель, В хаосе паузы, в паузе хаоса, В паосе виолон- Хаузы -чель?*

В «Отплытии» Пастернака рифмуются строчки: *Гул колес едва показан — Мы отходим за пакгаузы*; ср. в «Сестре моей — жизни»: *В пакгаузах, очумив крысят; Пока в Дарьял, как к другу, вхож, Как в ад, в цейхгауз и в арсенал...* В «Лейтенанте Шмидте»: *В перерывах — таска на гауптвахту Плотной кучей, в полузабытьи...*; в «905 годе»: *Бауман! Тра-урным маршем ряды колыхавшее имя!* (заметим изысканный переход от ***ау*** к ***а-у*** и к ***а***). В английских словах у Кузмина, «Купанье»: *Английских спин аллеи, Как свист: How do you do?* В литовском названии — у Бродского: *Призрак бродит по Каунасу. Входит в собор...* (тогда как русские переводчики литовских стихов сплошь и ря-

дом считают *Ка-у-нас* за три слога). В безударной позиции — у Цветаевой, «Чародей»: *Весь век до хрипоты, до стона Игравший трио этих пьес: Марш кýкол — Auf der blauen Donau — И экосез.* Однажды это односложное произношение дифтонга сказывается даже в правописании (Полежаев, «Кориолан»): *Когда в угодность Каиафе При звуке бубнов и рогов В великолепном автодафе Сжигали злых еретиков...* (Ср. раздельно у Гумилева: *Дивным покровительством Венеры Спасся он от а-уто да фе...*)

У Мятлева дифтонг ***ау*** не редкость: *Юнгфрау, льдяный и седой; До Шафгаузена бежит*; и во многих других немецких названиях. Разложение ***а-у*** гораздо реже. Затрудняемся объяснить две рифмы (одна в один слог, другая в два), похожие на диссонансы: *Герцог тут живет Нассауский, — Точно как в Москве Петровский Светло-розовый дворец...* (от французского проихношения слова Nasau?) и *Только и глядишь гера-ус, Чтобы не попасть под со-ус.* Любопытна строка *С'ет-ен раут, с'ет-ен салон* — поскольку другое стихотворение Мятлева начиналось: *Вот в ра-ут Нас зовут, Место скуки...* У Пушкина мы помним это слово тоже в два слога, но с другим ударением: *И ныне Музу я впервые На светский ра-ут привожу...*

Любопытным недоразумением является обратная «гипердифтонгизация» двусложного ***ау***: Антокольский в «Песне крестоносцев» пишет: *Да процветут на божьем лоне Какао, перец и каучук!* — хотя во французском caouchouc дифтонга нет: видимо, дифтонг вторгся из немецкого Kautschuk (с ударением на первом слоге!). Точно так же в «Спекторском» Пастернака строки *Чугунный смерч уносится за Яузу... И пилит лес сипеньем вестингауза...* — рифмуются как женские, т. е. предполагают в русском «Яуза» такой же дифтонг, как в «Вестинг**ау**за».

Имя, в котором дифтонг ***ау*** больше всего доставлял забот поэтам, — это, конечно, Фауст. Традиция односложного произношения выглядит более «аристократической»: это Тютчев — *Ты ль это, Фауст? И твой был то глас, Теснившийся ко мне с отчаянным моленьем? Ты, Фауст? Сей бедный, беспомощный прах...*; Блок в «Возмездии» — *Сей Фауст, когда-то радикальный*; молодой Пастернак — *Когда он Фауст, когда фантаст*; *Луг дружил с замашкой Фауста, что ли, Гамлета ли...* У позднего Пастернака в переводе «Фауста» герой два раза односложен и четыре раза двусложен, ср.: *И это Фауст, который говорил Со мной, как с равным, с превышеньем сил*; и *Чем ты взволнован? чем терзаем? Нет, Фа-уст, ты неузнаваем!* Сюда же примыкает Мандельштам 1931 г.: *И Фауста бес — сухой и моложавый...* (в том же цикле — *И страусовые перья арматуры*, хотя *страус* обычно двусложен). Я помню эпиграмму, ходившую после появления I части «Фауста» в переводе Пастернака: «И каждый вечер в час назначенный — Иль это только снится мне? — Рыдает ***Фауст*** опастерначенный, И Гете сдерживает гнев».

Двусложен Фауст уже у Пушкина: «*Мне скучно, бес. — Что делать, Фа-уст?..*» и далее: «*Ты бредишь, Фа-уст, наяву!*» Затем такое чтение становится обычным, вплоть до демонстративной рифмы Северянина («Царица из цариц»): *В моей душе — твоих строфа уст, И от строфы бесплотных уст Преображаюсь, словно Фауст, И звук любви уже не пуст.* У Бродского даже стихотворение с установкой на немецкий акцент начинается строчкой: *Я есть антифашист и антифа-уст, Их либе жизнь и обожаю хаос* (вероятно, подсказано эпиграфом из Пушкина). Точно так же и Ахматова рифмует двусложного Фауста с немецким словом в русской транскрипции (т. е. предполагающей вульгаризованное произношение): *...Ты пьян, И все равно пора нах ха-уз. — Состарившийся Дон-Жуан И вновь помолодевший Фа-уст...* («Гости»).

Заметим, что в имени Лаура у Пушкина ***а-у*** тоже двусложное, и при этом с ударением на втором слоге (видимо, от общего тяготения русского ударения к середине слова), что не соответствует никаким образцам: итальянский дал бы двусложное *Лаура*, французский — двусложное *Лора*.

Расчлененно у Языкова рифмуются немецкие окончания на *-**ау*** друг с другом (и с русским сдвигом ударения): *А я попрежнему в Ганау Сижу, мне скука и тоска Среди чужого языка; И Гальм и Гейне и Ленау Передо мной...* Ср. у Сатина, «Ножка»: *Еще же были в Ортенау, У Иды, девы рейнских вод. Их память и теперь живет Там у народа, и по праву.* Эти окончания скоро стали достоянием юмористической рифмовки. А. Белый в «Москве под ударом» цитирует «стихи 80-х годов»: *У Николая Ивановича Стороженка / Ольга Ивановна, а у / Димитрия Карпыча женка / Едет на лето в Прерау*; а среди агитстихов 1945 г. в «Крокодиле» я помню строчки: *С криком «мяу, мяу» фрау Хочет вылезть из Бреслау... Невеселые дела у Немцев в городе Бреслау.* Ср. такого же рода расчленение в «Моей именинной» Кирсанова: *Я люблю Amandus'a ZappelbA-Um'a! Если я не выйду замуж, то лишу себя ума!* Однако когда В. Инбер в стихотворении «Европейский конфликт» («Через год ли, два ли, Или через век Встретимся едва ли, Милый человек») рифмует: *Погляжу на губы те, На вино Абрау: «Что ж вы не пригубите, Meine liebe Frau?»* — то эти дифтонги следует читать слитно, потому что они — на позиции мужской рифмы: все стихотворение прорифмовано по схеме *ЖМЖМ* или *ДМДМ*.

У Хармса в переводе «Плиха и Плюха» В. Буша в кальках с имясочетания Paul und Peter (*Artig sitzen Paul und Peter...*) сохраняется односложие, а в свободном употреблении — двусложие: *Вдруг из леса, точно ветер, Вылетают Пауль и Петер,* — но: *Петер, Пауль, Плих и Плюх Мчатся к дому во весь дух; А мышонок не сдается, прямо к Паулю несется...*

5. Если дифтонг ***ау*** в русском стихотворном произношении все-таки сопротивляется распадению на два слога, то дифтонг ***уа*** распадает-

ся почти без сопротивления. Конечно, это связано с тем, что нисходящие дифтонги русскому языку знакомы, а восходящие в нем отсутствуют. Только у Мятлева односложное произношение преобладает над двусложным: *Завозились ле мушуар, Все кричат: Адье, бонсуар; Уж глядит д'эн эль сурнуа Воатюрье мусье Бонуа* — и т. п. (заметим попутно это ***эль*** = oeil). Иногда эта односложность подчеркивается написанием через ***о***: *Уж воля де гранз-уазо* — но, видимо, это ощущается как вульгаризм, ср. в начале «Рассказа о русской кампании»: *Воеву, дескать, мадам...* Только слово *вояж* (и редкое *вояжер*) еще с XVIII в. единообразно пишется через ***о***; единственное исключение — в шуточном четверостишии («Жоре») Мандельштама: *Ву-аяжер арбуз украл Из сундука тамбур-мажора...* Однако уже у Мятлева появляются любопытные колебания, даже в рифмах: *Корольки детюрку-аз, Волоса а ла шинуаз; Кушая, ком де шануан, Здесь казенный аву-ан.* Только у Мятлева мы находим колебание в слове *туалет*: ср. *Устремилась мне вослед, мой смотрела ту-алет* и *Чемодан, туалет и ларчик Да дорожный самоварчик.* У всех остальных это слово стремительно обрусело — вспомним «Онегина»: *В последнем вкусе ту-алетом...*

У всех остальных поэтов ***уа*** в один слог встречается лишь в виде единичных исключений — даже когда слова пишутся французскими буквами. Полежаев, отлично знавший французский язык и хорошо с него переводивший, тем не менее, пишет в поэме «Царь охоты» (впрочем, нарочито вульгаризованной): *То в поле выходит Ro-i de la chass[e], И в ужас приходит Весенний бекас!... Сорвет покров туманный с глаз И временам грядущим скажет: Il fut ro-i, mais ...de la chass[e].* Точно так же, французскими буквами, но с русским двусложным произношением — в наши дни (альм. «Петрополь», 2, 1990) Т. Милова, «Песенка об Андрее Ильиче»: *Слепой прозреет! И ослепнет От сих блистательных реформ! Ah! attendez-mo-i sous l'orm[e], Что в переводе означает: Дождись меня под тем бревном...*

К. Чуковский отмечал у Блока односложное произношение *троттуар* (ср. еще *Кишат бесстыдные троттуары; Чтобы здесь, в ликованьи троттуара...*). Но Блок был в этом одинок. У Пастернака мы встречали ***ау***, но не встречаем ***уа***: *На троту-арах было скользко, Песком полощут горло троту-ары.* Больше того: даже в старинной французской фразе у него звучит это неожиданно вульгарное ***у-а*** («Город»):

Как неудавшийся пасьянс,
Как выпад карты неминучей:
Honny s***o-i***t qui mal y pense:
Нас только ангел мог измучить.

(Правильно вписывалась бы эта строка в более короткий размер — как во французском стихотворении А. К. Толстого: *C'est donc vous, Monsieur*

Veillot (*Honny soit qui mal y pense*) *Qui remettez en maillot Du pays l'intelligence...*)

Точно так же Мандельштам писал в один слог *Фауст*, но только в два слога — *парикмахер Франсу-а* (рифма: *обуян*) и *Несравненный Виллон Франсу-а* (рифма: *права*, с намеком на звук подлинного французского дифтонга; отмечено Ю. И. Левиным; ср. рифму А. Григорьева: *философ jusque au bout des doigts — едва*). Односложие в этом слове — только у Л. Лосева: *За ним Франсуа, страдая тиком, В беззвучном катится Пежо.*

Точно так же Кузмин русскими буквами изображает манерное односложие:

Как радостна весна в апреле,
Как нам пленительна она!
В начале будущей недели
Пойдем сниматься к Б*уа*сона, —

а французскими — вульгарное двусложие («Дитя, не тянися...»):

Теперь твои губы, что сок земляники,
Щеки, что розы Glo-Ire de Dijon...

(ср. у Мятлева: *Что глуар Наполеона?*).

Сравни также двусложное произношение, несмотря на графику: Ходасевич, «Звезды» — *Играют сгустки жировые На бедрах Eto-il*[*e*] *d'amour* — (вспомним Маяковского: *В Париже площадь — и та Эту-аль, А звезды — сплошь эту-али*); иное, правильное чтение давало бы амфибрахический стих, не согласуемый с ямбом (разве что в рамках силлабики). То же у Брюсова, «На рынке белых бредов»: *И, войдя к Верхарну в Les So-irs, В рифмованном застенке Ждать, что в губы клюнет казуар, Насмешлив и застенчив.* Это мало чем отличается от уже цитированных строк Н. Кроля: *Madame Louise — моя модистка, Monsieur Louis — мой co-iffeur!*

Когда в свое время с этим французским *уа* столкнулась немецкая поэзия, она точно так же стала его разлагать на два слога. У Шиллера в «Орлеанской деве» мы читаем: *Mein theurer König! Duno-is!, Ist's wahr?*; (*Die über*) *Das styg'sche Wasser der Lo-ir*[*e*] *dich führen*; *Durch Valo-is' Geschlecht? es ist verworfen*; и даже *Der Sieger bei Po-iti-ers, Crequi* (восходящий дифтонг *ie*, не смущавший русских, смущал немцев, ср.: Kommt, *Eti-enn*[*e*]*! ihr werbt um meine Margot*). Так в большинстве случаев, хотя наряду с этим встречается и *Wo sich Graf Dunois in die Schranken stellt* (ударение на 1 слоге!).

Любопытная реакция на эту русификацию дифтонга — манерная гипердифтонгизация. В известной анонимной пародии на Игоря Северянина мы читаем: *Зима! Пейзанин, экстазуя, Ренувелирует шоссе, И лошадь, снежность ренифлуя, Ягуарный делает эссе*, — хотя во французском jaguar здесь два слога. Параллель такой гипердифтонгизации —

опять-таки у Шиллера, когда он произносит двусложие ***oui*** как дифтонг ***ui***: *Mein Vater! Meine Louison! Liebe Schwester!*

6. Еще один восходящий дифтонг, французское ***ui***, тоже обилен у Мятлева, но только у него: *Как узнают — нет, сан* ***брюи****, Я уеду дан ла* ***нюи****; В них по крайней мере прок: А де* ***рюин*** *муа же м'ан мок; Же не* ***сви*** *па басурман; Роль, весьма не* ***седюизан****, Бестолковых обезьян*; Швейцария у Мятлева всюду *ла Свис*. Ср. в коллективном стихотворении Вяземского и Пушкина (подражание Мятлеву) «Надо помянуть...»: *Бывшего французского короля Дисвитского* (dix-huit). Обрусевые слова такого строения редки, поэтому далее такие дифтонги исчезают начисто. Например, у Г. Иванова читаем: *Водки не пили, ее не любили, Предпочитали ню-и*. У Дон Аминадо («Творимая легенда») находим, как уже не раз бывало, двусложное произношение даже при сохранении французского написания: *и только hu-issier, который был француз. Всегда писал и думал по-французски*.

Исключений только два, оба у М. Цветаевой (отмечены Факкани). Первое — «Плащ»: *«Век коронованной интриги... Благоухали* ***Тюиле****ри, А королева-колибри... Беседовала с Калиостро*. В транскрипциях (в прозе) с этим написанием соперничали явнотрехсложные *Тюильри* и даже *Тюльери* (например, Жуковский, «Четыре сына Франции»). Второе — «Книги в красном переплете»: *Дрожат на люстрах огоньки... Как хорошо над книгой дома! Под Грига, Шумана и* ***Кюи*** *Я узнавала судьбы Тома...* Французское написание фамилии композитора — *Cui*.

7. Дифтонг ***ай***, хотя и не выпадает из русской фонетики, однако в словах, заимствованных с немецкого, тоже может быть приметой «интеллигентского диалекта». Известно, что произношение имени поэта «Гейне» по русской транскрипции нейтрально-заурядно, а произношение «Хайне» по немецкому образцу является знаком образованности, иногда претенциозной. Принципиально-полуобразованный Хлебников чутко отметил это в своей сатире на снобистский «Аполлон» («Передо мной варился вар...»): *Здесь немец говорит: Гейне, Здесь русский говорит: Хайне, И вечер бродит ворожейно По общей жизни тайне*.

Минаев в свое время спокойно рифмовал ***Гейне—бассейне***, Вяземский — ***затейней—Гольштейне***. Брюсов, желая выделиться, отметил свой выбор латиницей и рифмой («Помню вечер...»): *Мы тонули в сладкой* ***тайне****... Но когда-то Heinrich Heine В стройных строфах пел про нас!* Латиницей поэты больше не пользовались, но тем эффектнее выглядела рифмовка, в которой писалось русское ***ей***, а подразумевалось немецкое ***ай***. Так у Цветаевой («Брожу — не дом же плотничать»): *Крадясь ночными* ***тайнами****, Тебя под всеми ржавыми Фонарными* ***кронштейнами****...* Так у Антокольского («Сын»): *Ты отнял у него миры* ***Эйнштейна*** *И песни* ***Гейне*** *вырвал в день весны, Арестовал его ночные*

тайны И обыскал мальчишеские сны... Двусмысленная игра этим дифтонгом — рядом в рифме и не в рифме — возникает и у той же Цветаевой (в «Променявши на стремя...»): *...Гейне пел, — брак мой тайный: Слаще гостя и ближе, чем брат... Невозвратна, как Рейна Сновиденный убийственный клад...*

Такой двойной счет (пишется одно, подразумевается другое) по крайней мере однажды привел к любопытному недоразумению. В одной из рукописей Мандельштама («К немецкой речи», черновая запись рукой Н. Я. Мандельштам в Принстонском архиве) рифмуется: *И прямо со страницы альманаха, От новизны его первостатейной, сбегали в гроб ступеньками, без страха, Как в погребок за кружкой мозельвайна.* Видимо, Мандельштам продиктовал последнее слово в немецком произношении, имея в виду русское написание. В последующих списках ошибка была исправлена и до печати не дошла.

8. Об остальных дифтонгах достаточно сказать суммарно.

Английское ***оу*** в один слог появляется у Цветаевой в наброске 1918 г.: *Зерна не выбивает цеп, Ромео не пришел к Джульетте, Кло**у**н застрелился на рассвете*... Обычно по-русски такие заимствования двусложны даже у эстетов (ср. рифму Б. Лившица *клоун—во что он*). Однако в собственно английских словах разложение этого дифтонга, кажется, ощущается как вульгаризм: так у И. Иртеньева: Н*о-**у** смокинг*, н*о-**у** фрак*. Даже х*а-**у*** н*о-**у***. *У меня один пиджак, Да и тот хреновый*...

Из этого, между прочим, следует, что пользование иноязычными звуками у поэтов не имеет отношения к владению языком: Цветаева по-английски не знала, но пользовалась английским дифтонгом, тогда как Пастернак по-французски знал, однако писал *Honny so-it*... Точно так же Асеев, не зная английского языка, чутко рифмует «Тоуэр» (так!) в один слог: *Мне не страшен ни **Тоу**эр, Ни паточно-тошный Версаль: Их свои раскачать гот**ов**ы И свалить сердца*...

Испанское ***ие*** в русских текстах — редкость; однако В. Марков отмечает, что у Бальмонта, который знал испанский язык и переводил Кальдерона, собственное стихотворение «Кальдерон» (из «Сонетов солнца, меда и луны») начинается грубым разложением этого дифтонга: *La vida es su-eño. Жизнь есть сон. Нет истины иной такой объемной*...

Итальянское ***ио*** у Пушкина упрощается в ***о***: *А Бонаротти? или это сказка*... (может быть по образцу *Бонапарте*). Такое написание встречается и у прозаиков пушкинского времени. (Ср. в два слога у Мандельштама: *А небо, небо — твой Б**у-о**нар**о**тти*...) У Мятлева написание подлинника сохраняется: *Здесь ла ск**уо**ла венецьяна*...

Итальянское ***ei*** легко дифтонгизируется, видимо потому, что по-русски звукосочетание ***ей*** чаще, чем ***еи***: у Вяземского («По мосту, мосту») — *И каждый мост — мост dei sospiri, И мост одышки, наконец*; у Блока — *...о том Лишь двум сердцам знакомом мире, который вспыхнул за ок-*

ном Зимой, над Ponte dei Sospiri... Можно подозревать, что оба поэта здесь подразумевали вместо итальянского дифтонга обычное русское ***ей***.

У Пушкина в «Евгении Онегине» (1, 55) есть строки: *Брожу над озером пустынным, И far niente мой закон.* В. Набоков в своем комментарии (к V, 27) отмечает, что здесь Пушкин произносит итальянское двусложное слово в три слога, и тщательно сохраняет эту неправильность в своем английском переводе: *I wander by a wasteful lake, And far niente is my rule.* Такое же произношение мы находим потом у Мятлева: *Даже некогда читать, Фар ниэнте — благодать*; у Вяземского: *Юга dolce far niente*; и даже у Брюсова (под влиянием Пушкина?) в стихотворении «Dolce far niente» (1924): *Пока там, в море, льются ленты, Пока здесь, в уши, бьет прибой, Пью снова dolce far niente Я, в юность возвращен судьбой.* Двусложное niente в русской поэзии мы нашли только у Г. Оболдуева: *Выкинув мысль об экзамене, Словно студенты, Жизнь проводили под знаменем «Dolce far niente»*.

(Впрочем, Набоков все же был гиперкритичен, считая 3-сложное niente неправильностью: оно встречается и у итальянских поэтов. Р. Факкани указал нам на хрестоматийные строки Джусти: *Un libro fatto é meno che ni-ente, Se il libro fatto non rifà la gente.*)

Видимо, не случайно, что такое разложение дифтонга мы находим в словах малопопулярного итальянского языка, а не широко распространенного французского. У Мятлева мы находим аналог только в «Рассказе о русской кампании», более вульгаризированном, чем «Курдюкова» (*Тут вие шемен лежит, Тут ле жен шемен бежит*); в огромной «Курдюковой» этому подобна лишь строчка: *Заключив с ним алиянс.* Ср. такое же разложение дифтонга и в испанском слове у Симонова («У огня»): *Вечные слова «Yo te quiero» Пляшущая женщина поет.*

Хорошо известно, что немецкий дифтонг ***ei*** у Жуковского и Батюшкова иногда разлагается: *Выпьем за здоровье Глинки Мы глинтвеину стакан*; *Наш Витгенштеин, вождь-герой*; *Завидевши твои, о Реин, волны.* К этому можно прибавить у Мятлева: *Маинц город неопрятный...* — и, что еще интереснее, поговорку, отмеченную Далем и увековеченную Гоголем: в стихах Вяземского она приобретает такой вид:

Когда ж мейнгер Иван Андр***еи***ч
Хоть мимо глаз ее мелькнет,
Сейчас тут: шпрехен ли зи д***еи***ч?
И бутербродом полон рот, —

т. е. даже от условного сходства с исходным deutsch не остается почти ничего.

9. Переходя от гласных к согласным, обнаруживаем прежде всего поливановское «среднее ***л***»: французский звук рифмуется безразлично как с твердым, так и с мягким русским ***л***. У А. К. Толстого мы одина-

ково находим рифмы *герцог Алба — восклицал бы* и *княжила Ольга — Reihenfolge*. Как кажется, ранние авторы предпочитают твердое, поздние мягкое: у Мятлева мы видим почти сплошь: *У французского орла Перья все пар си, пар ла...*; *И хозяйка как мила, Описать нельзя села*; а у Н. Ушакова: *...Не расстаться с тобой, земля — ... На манеж, и сказать: voila!* Вовсе архаичной выглядит рифма Н. Оцупа: *Свой копя душевный капитал... Omnia, вселенная Weltall!* Мятлев допускает даже графический разнобой: *пошла—воля* (voila). Бродский рифмует *«Ля Скала»* (так) и *скал'я*; Сельвинский, наоборот, *La Scala* (так) и *ласкала*.

Вне рифмы замечательна строка Северянина в стихотворении «Секстина» — видимо, имеющая в виду именно отмеченную Поливановым разницу русского и французского *л/l*: *В моих очах éclaire, а не «эклер»!*

К этому близки рифмы, в которых русскому мягкому согласному отвечает иноязычный твердый: Языков рифмует *смут'е—pro virtute*, К. Павлова — *держав'е—Ave*, т. е., по-видимому, разница твердого латинского и мягкого русского звука не учитываются. Ср. у Мятлева: *вс'е—ле лангаж франсе*; *в Москв'е—ме ком же ве!* и, конечно, знаменитую концовку «Курдюковой»: *Чтоб зевающий читат'ель Не сказал: Канд финират эль? — Чего Боже сохрани, — Знайте же, ке с'е фини.*

В русском языке звонкие согласные в конце слова оглушаются, во французском (перед *e*-muet) — нет. Северянин с этим нимало не считается («Второе письмо»): *...Итак, Бальмонт Вошел под кровлю La Rotonde...* Так еще Мятлев: *Вся я сделалась малад, Мон визаж эт экарлат*; *Любоваться а мон эз Увлекла меня ла пресс* (aise-presse); *...Также очень нехорош. Но зато Пале де дож...*

10. У Ахматовой в «Поэме без героя» есть строфа:

Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит —
Не клянет, не молит, не дышит,
Голова Madame de Lamballe.
А смиренница и красотка,
Ты, что козью пляшешь чечетку,
Снова гулишь томно и кротко:
«Que me veut mon Prince Carnaval?»

Комментарий к ней — в «Записках» Л. Чуковской от 11 июня 1955 г.: «Дала мне поручение узнать точно, как пишется по-французски фамилия Ламбаль (можно ли рифмовать с Carnaval)». Щепетильность бесплодная: по-французски рифмовать *-alle* и *-al* нельзя, потому что слово с *e*-muet считается женским окончанием, а без *e*-muet — мужским; но Ахматова эту рифму все же оставила. В этом она следовала давней традиции. Еще у Мятлева такие рифмы на каждом шагу: *Только здесь с'ет эн пе шер*; *Делать нечего! Ке фер!* (cher—faire); *В кирке пре*

дю метр отель Показали нам ла сель Славной королевы Берты (autel—sell*e*); *Но других тут рарете Вовсе нет — и аншанте* (raretés—enchanté*e*). Ощущение *e*-muet как признака женского рода настолько утратилось, что у Мятлева мы находим: *Преклассический готик*; *Нет, свой собственный мерит*; *Прекокетный атитюд* (gothiqu*e*, mérit*e*, attitud*e*). Впрочем, иногда Мятлев рифмует, не считаясь не только с -*e*, но и с согласными в рифме: *Рожь, овес, ту се к'он ве, Пашете авек де бе* (veu*t*—boeu*fs*) — до такой вольности французская рифмовка дойдет лишь в XX веке. Вспомним также шуточное стихотворение Лермонтова, где все без исключения рифмы нарушают правила рифмовки *e*-muet:

Ma chére Alexandrin[e],
Простите, же ву при [prie],
За мой армейский чин
Все, что je vous écris;
Меж тем, же ву засюр [assure],
Ich wünsche счастья вам,
Surtout beaucoup d'amour,
Quand vous serez Мадам [Madame].

Совершенно так же не считаются русские поэты и с *e*-muet внутри строки. И. А. Пильщиков обратил внимание на то, что Батюшков, цитируя стих Грессе *Un ridicule reste, et c'est ce qu'il leur faut,* искажает его в расчете на чтение без *e*-muet: *Le ridicul*[*e*] *leur reste, et c'est ce qu'il me faut.*

Набоков отмечает, что оно не учитывается в строчках «Онегина»:

И смело вместо bell[e] Nina
Поставил bell[e] Tatiana.

То же самое — и в стихе лермонтовского «Маскарада»:

C'est une idé[e] charmant[e], vous en avez toujours.

Небезосновательно Тургенев в рецензии на «Генерал-поручика Паткуля» Н. Кукольника, цитируя стихи: «En homme privé мы сделаем conquête», «С такими graces ходили ваши руки», «Aux doux plaisir de rev*o-i*re, ma rose», делает ироническое примечание: «Заметим кстати, что почти все наши стихотворцы, помещая французские слова в свои стихи, не считают *e*-muet за гласную. Так и г. Кукольник в comme c'est beau! вместо четырех (com-me c'est beau) видит три слога (ком се бо)». Однако же и сам Тургенев в первой строфе «Попа» читает «Pucelle» в два слога: *И подражать намерен я свирепо Всем: я на днях читал «Pucell*[*e*]*» и «Беппо»*. (Впрочем, может быть, это элизия?)

Мы нашли только три примера, где *e*-muet учитывается в русской рифме: в III действии «Горя от ума» Грибоедова:

— Il vous dira toute l'histoir*e*.
— Что? что? уж нет ли здесь по*ш*ара?.. —

в неизданном стихотворении А. И. Ромма (РГАЛИ):

На будущее тень откинуть ищем мы,
Торопим мы стихом ленивую Аврору —
То тень былых утех, то тень былой тюрьмы —
Près du passé luisant, demain est incolor*e*, —

и в «Тайном советнике» Л. Лосева:

Останься пеной, семиозис
(Мысль изреченная есть что-с?)
Вам все игрушки, все смеетесь, —
Как бы вам плакать не пришлось!
(De la musique avant tout[es] cho*ses*) —
Мысль изреченная есть что-с?

Заметим, что внутри стиха у Лосева *e*-muet все-таки проглатывается. Можно думать, что именно такое 4-стопноямбическое, без *-e*, произношение этой строки побудило и Брюсова и Пастернака переводить это программное стихотворение Верлена 4-ст. ямбом, хотя оно написано не 8-сложником, а 9-сложником, и сам Верлен в тексте прославляет «нечетный ритм».

Обратный случай — произношение *-e* внутри строки и проглатывание на конце — находим у Цветаевой в «Чародее»: *Чьи ослепительные грозди — Clinquantes, éclatantes grapp*[*es*] *— Звеня опутывают гвозди Для наших шляп.*

Вообще же поэты учитывают или не учитывают слабое *-e* в стихе, как кажется, только на слух, с частыми колебаниями. Пушкин в черновиках «Путешествия Онегина» одинаково примеривал к ямбу варианты *В Hotel de Londres, что в Морской* и *В Hotel de Londr*[*es*], *что на Тверской*. Ср. у Мятлева: *Только разница в атлаже...* и на следующей странице: *Наш российский ателаж* (attelage). В женскую рифму он ставит: *Кто из них ле веритабель, Все равно, се тут эн дьябель*, а в мужскую: *Ма пароль, с'ет энкроябль!Боги не были бон дьябль!* Слоговое **р** в женской рифме то отмечается графически, то не отмечается: ср. *Не диковинка, пететер, Так сказать, се компрометер*, — и *Но колонны две: сюр л'отр Теодор стоит л'апотр, Также очень нехорош...* — из чередования мужских и женских рифм видно, что *отр — апотр* — женские рифмы.

Неудивительно, что при такой беспечности наряду с обычными опущениями *e*-muet являются и единичные случаи противоположного рода — когда *-e* сохраняется там, где по правилам должно бы элидироваться.

Так у Полонского («Рассказать ли...»): *В честь убитого сердца заезжий Музыкант March[e] funèbre / играл...* Так у А. Головиной («Поэт, издатель, звездочет и муза»): *Mon ombre / y resta Pour y languir toujours. Женева. И с моста Я вижу vos amours.*

Кстати, об элизии. Мало кто помнит, что заглавие сборника В. Брюсова «Urbi et orbi» для автора звучало с элизией — в 4 слога: *Я мог надменно «Urbi et orbi» Петь гимн в уверенных стихах* («О себе самом»). Обычно это словосочетание читают в 5 слогов и даже вставляют в анапестический ритм: *Как ни странно, бывает и так В наше время, где страха и скорби Много больше, чем розничных благ, Существующих urbi et orbi* (В. Губайловский, «На дворе XVIII век...»). Но Брюсов не был последователен: в переводе из А. де Ренье («Других пусть радуют...») он пишет: *Мне у дверей поет волна, come ucello, Как тихий ропот струн, И в черной гондоле поеду я в Торчелло По мертвости лагун...* Любопытно, во-первых, что эти итальянские слова для рифмы он вписывает в стихотворение сам, у Ренье их нет; а во-вторых, что come для русского читателя звучит легким ритмическим перебоем, однако даже перебой оказывается приемлемей для Брюсова, чем элизия.

11. Наряду с лексическими макаронизмами возможны и ритмические. В «Чудаках» Я. Княжнина Ветромах вставляет в свои реплики целые полустишия по-французски. Иногда их ритм — ямбический и укладывается в 6-ст. ямб этой комедии:

Как мною ваша дочь. Je jurerai toujours...
Qu'un homme tel que moi... — Не верь, свет часто бредит...

Но иногда их ритм — анапестический, допустимый во французском силлабическом стихе и недопустимый в русском силлабо-тоническом:

И для людей, как бишь? pour les gens du haut ton...
До бесконечности interdit, stupéfait...
Ils sont foux! А на что ж я знатного толь рода...
Все это знатности véritable призна́ки...

Иногда же Княжнин не справляется с экспериментом, и у него получаются строчки, не укладывающиеся ни в русский, ни во французский стих:

И ум, je m'en flatte, и даже рода честь...
De discours frivole излишнее болтанье...
Qu'entends-je? — Прощай. — Погибла я! ох, тошно!

Французский ритм вторгается в русский в одной реплике у Кюхельбекера в «Иване, купецком сыне»:

По крайней мере, новым быть хочу.
Donnez-nous des nouveaux, n'en fût — et plus au monde!
Mais ou donc le trouver? dans l'air ou bien dans l'onde?
А на земле едва сыщу!

Силлабическая строка вставлена в 3-ст. анапест «Парижской поэмы» Набокова:

И подайте крыло Никанору,
Аврааму, Владимиру, Льву,
Смерду, князю, предателю, вору:
Ils furent des anges comme vous...

Но это — единичные случаи. Как правило, поэты не вмешивают в русские стихи французский ритм. В «Горе от ума» изолированная реплика Графини-внучки «Eh! bon soir! vous voila...» звучит правильным французским стихом, а вплетенная в диалог реплика «Il vous dira toute l'histoir*e*» (рифма — пожара) звучит правильным 4-ст. ямбом. В огромной «Курдюковой» подавляющее количество «французских» строк тоже укладывается в ритм русского 4-ст. хорея (*Это сюр ле метр отель Эн табло времан тель кель, Как Успенского собора...*). Отступления по большей части не выходят за пределы полудозволенных перебоев вроде пушкинского «Войска идут день и ночь...» (*Се бон пур ле кавалье...*), исключения единичны (*Се ла мем шоз, что амуры...*). Французские стихотворения Пушкина («Stances», «Couplets», «Mon portrait», две эпиграммы, мадригал) и Лермонтова («L'attente», «Quand je te vois sourire...», «Non, si j'en crois mon espérance...») написаны правильным французским стихом (ошибки единичны, например, отсутствие элизии в лермонтовской строчке *Eh non! trompeuse | espérance...*). В шуточных же макаронических стихах все нарушено (как мы уже видели на примере «Ma chére Alexandrine...»). У Тютчева из 14 французских стихотворений стих разрушен только в шуточных четверостишиях «Ah, quelle m'èprise...», «Lorsqu'un noble prince...», «Il faut qu'une porte...», в серьезных же можно найти лишь нарушение цезуры в строке «Tourbillonnent sur des quais de granit...» и неучет *-е* в «La mer se ferme enfin... Le mond*e* recule...» (в одном и том же стихотворении «Un ciel lourd que la nuit...»).

Впрочем, французские стихи русских поэтов, конечно, заслуживают отдельного изучения. Особенно это относится к попыткам писать по-французски силлабо-тонические стихи. Таковы, например, французские переводы Цветаевой из Пушкина и автоперевод ее «Молодца» (о котором см. выше). Приведем здесь лишь малоизвестный пример: начало стихотворения Б. Божнева «Introduction à l'Agrume», 1935, изд. 1940 (*Б. Божнев*. Собрание стихотворений. Berkeley, 1989, p. 276). Это силлабо-тонический ямб, в котором *-е* то учитываются, то не учитываются (как в цитированной строке из «Маскарада»):

Les mains vainqueurs sans redoutables armes,
Les arm[*es*] vaincu[*es*] sans redoutables mains...
Le calme amer aux majestues[*es*] alarmes...
Le lent deroulement de parchemin...
La guerr[*e*] tranquille et apaisant[*e*] sans paix,
La paix servile infiniment mortelle...
L'echo sanglant de l'or des melopé[*es*]...
La mort sans mort, et tout de mêm[e] c'est elle...

Французский ямб Божнева сложен явно по русскому образцу; но интересно, что по-русски, в свою очередь, он писал бесцезурным 6-ст. ямбом по новофранцузскому образцу: можно говорить о любопытной конвергенции. М. Цветаева в своем французском «Молодце» преобразовывала французский силлабический 7- и 5-сложник в почти правильный хорей; а в своем русском «Молодце» она, наоборот, расшатывала русский хорей сильными сдвигами ударений, приближая его к силлабике: здесь конвергенция двух систем стихосложений еще очевиднее. Это интересный материал для будущих исследований.

12. В заключение — несколько разрозненных попутных наблюдений.

Рифма может служить свидетельством о произношении иностранного слова: Языков рифмует *kat'exochen* — *Камен*, из чего мы убеждаемся, что греческое слово в Дерпте произносилось с немецким этацизмом «кат экзохен», а не с семинарским итацизмом «кат эксохин».

Затрудняемся объяснить одну особенность рифмовки Мятлева: в слове *Петергоф* он как бы подразумевает на конце не ***ф***, а ***в***, и рифмует *Петерго**ф**у—Курдюко**в**у* и *Петерго**ф**а—нездоро**в**а.*

Любопытное свидетельство зависимости произношения от написания слова: имя известного философа в более точной транскрипции *Нитче* рифмуется у Белого (в «Первом свидании») с *прытче* и едва ли не предполагает двузвучного чтения *Нит-че*; тогда как в несравненно более популярном написании *Ницше* оно дает у Бродского (в «Двух часах в резервуаре») рифмы *нише* и *крыше*.

У Бродского заглавие стихотворения латинскими буквами — Fin de siècle — видимо, предполагает французское произношение; в контрасте с этим ожиданием далее в тексте мы встречаем рифмы на вульгарное произношение *графи**н**—равви**н**—эра по кличке Фи**н**-/де-сьекль.*

Французское произношение *пеизаж* (без слияния в дифтонг) любопытным образом сохранилось у Н. Ушакова («Карабаш»): *Как древний пеизаж знаком: Село башкирское вдоль пашен...* В XIX в. слово это ощущалось прозаизмом и в стихи попадало редко; впрочем у Мятлева читаем (без курсива, как обруселое слово): *...Всей Швейцарьи! Кель вояж! Ну, сказать, уж пеизаж!*

Есть французская песенка про рыцаря Маржолэна; молодой С. П. Бобров взял это имя одним из своих псевдонимов, но в транскрипции *Мар-Іолэнъ*. А. А. Сидоров приветствовал его акростихом, но, не решаясь написать в 4-й строке ни бобровского *I*, ни обычного *ж*, позволил себе замечательный макаронизм на буквенном уровне:

*М*ой милый друг, тебя узнал я сразу:
*А*лмазности не утаишь небес —
*Р*ождающий смертельную заразу
*J*ean-Nicolas-Arthur Rimbaud воскрес.
О, это ты, мой добрый друг запевший,
*Л*аскательное я узнал перо —
*Э*рот, луну стыдливую раздевший —
*Н*е ты ли, мой поэт, больной Пьеро?

(За текст этого неизданного стихотворения приношу глубокую признательность К. Ю. Постоутенко.)

Звук, соответствующий английскому *w*, несомненно, входил в «фонетику интеллигентского языка»: была шутка, которую мне приходилось слышать от людей 1890-х годов рождения и читать в романе Абрамович-Блэка: «английский тост» — Уыпьем уодки!»; ср. у Блока в ямбе: «А муж твой носит томик Уайльда...» Памятны долгие колебания: как передавать английское *w*, писать ли *Варвик*, *Уорвик*, *Уоруик* или *Уорик?* Решено было, как известно, писать *у*, а подразумевать неслоговое *w*: в последних изданиях мы читаем «У. Шекспир». Вряд ли надежда на это «подразумевание» сбывается: *у* воспринимается как слоговое. Даже у такого рафинированного поэта, как Бродский, мы читаем в сонетах к Марии Стюарт: *Красавица, которую я позже Любил сильней, чем Босуэла — ты...* Ср. у Д. Самойлова в «Похитителе славы»: *Закурил привычный «Кент» — Начинался у-ик-энд*. Анненский еще произносил: *С звуками кэк-уока, Ожидая мокка...* — Белый уже пишет: *Плясал безумный кэк-у-ок, Под потолок кидая ноги...*, а Заболоцкий: *С лешачихами покойник Стройно пляшет кек-у-ок*. Вяч. Иванов еще произносил: *Вскричал принц Уэльский: C'est unique!* (из неизданного либретто «Любовь-мираж») — Брюсов уже пишет: *Не брошены ль в былое все мы Иль в твой волшебный мир, У-эльс?..* Пастернак в «Зареве» произносит в один слог: *...Писали б с позволенья вашего И мы, как Хемингуэй и Пристли*, — Евтушенко в стихотворении о встрече с Хемингуэем твердо предполагает двусложие *Хемингу-эй*. У Маяковского в «Юбилейном» строки *Выплывают / Red* и *White Star'ы / с ворохом / разнообразных виз* находятся в большом контексте вольного хорея, поэтому вероятнее всего, что предполагается произношение *Выплывают Ред и у-айт Стары*, — хотя, конечно, в стихе Маяковского возможно и нарушение этого ожидаемого ритма.

Для другого специфически английского звука мы нашли лишь две русские рифмовки, обе — ориентированные не на произношение, а на написание английского слова: у Цветаевой в «Червонном валете»:

> По-английскому-то money,
> А по-нашему — казна.
> Мой король — один на троне,
> И жена ему нужна…

и у Маяковского в «Бродвее»: *Скрежещет механика, звон и гам, А люди — немые в звоне. И лишь замедляют жевать чуингвам, Чтоб бросить: «мек моней»*. Любопытно, что один и тот же звук в слове *gum* Маяковский слышит как *а*, а в слове *money* — как *о*. Этот гипноз английского графического *о* сказывается даже у А. Штейнберга, который, в отличие от Цветаевой и Маяковского, знал английский по-настоящему: он рифмует — *И тени, что слетелись к изголовью... — Глухие просьбы, шепот клятв: I love you.*

Черта идиолекта Пастернака — дифтонгизация некоторых стыковых гласных внутри строки: *И чуб касался чудной челки, И губы — фиалок*; ***Ию**льской ночью слободы Чудно белокуры*; *Пролетарьят, пролетарьят*; *Ид**ио**т, герой, интеллигент* («Высокая болезнь», I редакция); *Движутся, как в т**еа**тре*; *Пробираются к т**еа**тру...*; *То был рассвет. И амфит**еа**тром...* (но: *Амфите-атром мерит ярость...* в вариантах «Лейтенанта Шмидта»). Индивидуальный ли это случай или черта социального диалекта, — сказать не решаемся. Произношение *июль* в один слог нам случалось слышать в старых интеллигентских еврейских семьях. Произношение *театр* в один слог находим в дактилях В. Курочкина: *Что за педант наш учитель словесности, Слушать противно его... Т**еа**тры, балы, маскарады, собрания Я без него поняла...* — но даже В. Пяст [Пяст 1931, 357—358] не слышит этого и предпочитает видеть здесь надставной слог. Самый интересный случай игры с этим произношением — в «Неудачниках» С. Спасского, где внутри одной строки мы находим оба варианта: «Сегодня в т**еа**тр. — В т**е́-а**тр? Зачем?..»

Вероятно, эти наблюдения можно еще умножить.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов 1918 — *Аксенов И.* Коринфяне. Трагедия. М., 1918.

Астахова 1926 — *Астахова А.* Из истории и ритмики хорея // Поэтика, I. Л., 1926, с. 54—66.

Баевский 1988 — *Баевский В. С.* Стихосложение Б. Пастернака // Проблемы структурной лингвистики — 1984. М., 1988, с. 137—151.

Баевский 1993 — *Баевский В. С.* Б. Пастернак — лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.

Беззубов 1978 — *Беззубов А. Н.* Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 104—117.

Белый 1910 — *Белый А.* Символизм. М., 1910.

Белый 1917 — *Белый А.* Жезл Аарона // Скифы, сб. 1. П., 1917, с. 155—212.

Белый 1919 — *Белый А.* О художественной прозе // Горн, 1919, № 2—3, с. 49—55; 1920, № 5, с. 47—54.

Белый 1966 — *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966 (Б-ка поэта, большая серия).

Берков 1936 — *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. Л., 1936.

Блок 1960 — *Блок А. А.* Собрание сочинений. В 8-ми тт. М., 1960—1962.

Бобров 1915 — *Бобров С. П.* Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915.

Бобров 1964 — *Бобров С. П.* Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян» // Теория вероятностей и ее применения, 9 (1964), с. 262—272.

Бобров 1964а — *Бобров С. П.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература, 1964, № 3, с. 119—137.

Бобров 1967 — *Бобров С. П.* Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой // Русская литература, 1967, № 1, с. 42—64; 1968, № 2, с. 61—87.

Бонди 1935 — *Бонди С. М.* Тредиаковский — Ломоносов — Сумароков // *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935, с. 7—113.

Бонди 1978 — *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1978.

Брюсов 1919 — *Брюсов В. Я.* Краткий курс науки о стихе. М., 1919.

Брюсов 1924 — *Брюсов В. Я.* Основы стиховедения. М., 1924.

Брюсов 1927 — Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927.

Брюсов 1955 — Из лекций В. Я. Брюсова по теории стихосложения: вопросы эвфонии // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. 1955, № 3, с. 280—287.

Брюсов 1973 — *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений. В 7-ми тт. М., 1973—1975.

Власова, Горелов 1965 — Частушки в записях советского времени / Подг. *З. Власова* и *А. Горелов*. Л., 1965.

Ворт 1978 — *Ворт Д. С.* О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А. С. Пушкина) // American contributions to the VIII International Congress of Slavists. The Hague, 1978, p. 774—818.

Востоков 1817 — *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

Гаспаров 1968 — *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968, с. 59—106.

Гаспаров 1973 — *Гаспаров М. Л.* К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic poetics. The Hague, 1973, p. 143—150.

Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров 1982 — *Гаспаров М. Л.* Об одном неизученном типе художественной прозы // Finitis XII lustris: сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1982, с. 154—159.

Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

Гаспаров 1985 — *Гаспаров М. Л.* Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // Античная культура и современная наука. М., 1985, с. 193—201.

Гаспаров 1988 — *Гаспаров М. Л.* Семантика метра у раннего Пастернака // Известия Академии наук. Серия литературы и языка, 1988, № 2, с. 142—147.

Гаспаров 1989 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Гаспаров 1991 — *Гаспаров М. Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988—1990. М., 1991, с. 23—37.

Гаспаров 1993 — *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Рифма Бродского // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995, с. 83—92.

Гаспаров 1996 — *Gasparov M.* The semantic halo of the Russian trochaic pentameter // Elementa, 2 (1996), p. 91—214.

Гаспаров 1996а — *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., 1996.

Гильфердинг 1873 — *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. СПб., 1873, с. VII—XLVIII.

Гиндин 1966 — *Гиндин С. И.* О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели А. Белого // План работы и тезисы докладов II межвузовской студенческой научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики. Тбилиси, 1966, с. 13—14.

Гиндин 1970 — *Гиндин С. И.* Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы, 1970, № 9, с. 189—203.

Гиндин 1970а — *Гиндин С. И.* Взгляды Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем (по рукописям 1890-х гг.) // Вопросы языкознания, 1970, № 2, с. 99—109.

Гиндин 1970б — *Гиндин С. И.* Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы) // Машинный перевод и прикладная лингвистика, 13 (1970), с. 177—200.

Гиндин 1973 — *Гиндин С. И.* Брюсовское описание русской силлаботоники в свете типологии лингвистических описаний // Брюсовские чтения 1971 Ереван, 1973, с. 605—617.

Гончаров 1980 — *Гончаров Б. П.* Андрей Белый — стиховед // Филологические науки, 1980, № 5, с. 20—28.

Гречишкин, Лавров 1981 — *Гречишкин С. С.*, *Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Семиотика, 12, Тарту, 1981, с. 97—146.

Гриц 1939 — *Гриц Т.* Рифмы Маяковского // Литературный критик, 1939, № 3, с. 155—164.

Добрицын 1993 — *Добрицын А. А.* Галлиямб у Волошина: в поисках семантики метра // Russian linguistics, 17 (1993), p. 299—312.

Жирмунский 1922 — *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922.

Жирмунский 1929 — *Жирмунский В. М.* По поводу книги «Ритм как диалектика»: ответ Андрею Белому // Звезда, 1929, № 8, с. 203—208.

Жирмунский 1965 — *Жирмунский В. М.* Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке» // Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 129—135.

Жирмунский 1967 — *Жирмунский В. М.* О русской рифме XVIII в. // Роль и значение XVIII в. в истории русской культуры. Л., 1967, с. 419—427.

Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975.

Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* Теория литературы; поэтика; стилистика. Л., 1975.

Жовтис 1978 — *Жовтис А. Л.* Опорный согласный в рифме // Исследования по теории стиха, Л., 1978, с. 75—84.

Западов 1969 — *Западов В. А.* «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII в. // Проблема жанра в истории русской литературы. Л., 1969, с. 21—38.

Западов 1969а — *Западов В. А.* Державин и русская рифма XVIII в. // Державин и Карамзин в литературном движении конца XVIII — начала XIX в. Л., 1969, с. 54—91.

Западов 1974 — *Западов В. А.* Русский стих XVIII — начала XIX века: ритмика. Л., 1974.

Иванов 1922 — *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия [Академического центра Наркомпроса], 1922, № 2, с. 164—181.

Иванов 1968 — *Иванов Вяч. Вс.* Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха. Л., 1968, с. 168—201.

Илюшин 1978 — *Илюшин А. А.* Консонантные условности русской мужской рифмы XVIII—XIX вв. // Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 167—74.

Исаченко 1973 — *Исаченко А. В.* Из наблюдений над «новой рифмой» // Slavic poetics. The Hague, 1973, p. 203—229.

Исаченко 1983 — *Исаченко А. В.* Рифма и слово // Russian poetics. Columbus, 1983, p. 147—168.

Квятковский 1929 — *Квятковский А. П.* Тактометр // Бизнес. М., 1929, с. 197—257.

Квятковский 1960 — *Квятковский А. П.* Русское стихосложение // Русская литература, 1960, № 1, с. 78—104.

Квятковский 1962 — *Квятковский А. П.* Ритмология народной частушки // Русская литература, 1962, № 2, с. 92—116.

Квятковский 1966 — *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.

Колмогоров 1966 — *Колмогоров А. Н.* О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература, 1966, № 1, с. 98—111.

Колмогоров, Прохоров 1968 — *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, с. 397—432.

Кондратов 1963 — *Кондратов А. М.* Статистика типов русской рифмы // Вопросы языкознания, 1963, № 6, с. 96—106.

Кормилов 1995 — *Кормилов С. И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.

Корш 1901 — *Корш Ф. Е.* О руском народном стихосложении. СПб., 1901 (Сборник ОРЯС, т. 67, № 8).

Корш 1907 — Текст в чтении акад. Ф. Е. Корша // Повесть о Горе и Злочастии / Под ред. П. Симони (Памятники русского языка и словесности XV—XVIII столетий», вып. 7). СПб., 1907, с. 49—73.

Левин 1976 — *Левин Ю. И.* Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б. Л. Пастернака // Boris Pasternak: Essays. Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1976, p. 85—161.

Лотман 1986 — *Лотман М. Ю.* Проблема вольных двусложных метров в поэзии В. Маяковского (просодия и метрика) // Ученые записки Тартуского университета, вып. 683. Тарту, 1986.

Маяковский 1955 — *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. М., 1955—1961.

Минералов 1976 — *Минералов Ю. И.* Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы // Studia metrica et poetica, I. Тарту, 1976, с. 55—77.

Минералов 1977 — *Минералов Ю. И.* О путях эволюции русской рифмы // Studia metrica et poetica, II. Тарту, 1977, с. 40—58.

Перетц 1902 — *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3: Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902.

Позднеев 1996 — *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII—XVIII вв.: из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

Поливанов 1968 — *Поливанов Е. Д.* Статьи по общему языкознанию. М., 1968.

Поливанов 1980 — *Поливанов Е. Д.* Рифмология Маяковского // Известия АН, Серия литературы и языка, 1980, № 2, с. 153—162.

Пономарев 1892 — *Пономарев С.* Предисловие // Гомер. Илиада / Пер. Н. И. Гнедича, редижированный С. И. Пономаревым. Изд. 2. СПб., 1892.

Пяст 1931 — *Пяст В.* Современное стиховедение. Л., 1931.

Ревзин 1962 — *Ревзин И. И.* Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы // Структурно-типологические исследования. М., 1962, с. 285—293.

Рейсер 1974 — *Рейсер С. А.* Трехстопный ямб поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов и русская литература. Кострома, 1974, с. 189—124.

Руднев 1970 — *Руднев П. А.* О стихе драмы А. Блока «Роза и крест» // Труды по русской и славянской филологии, т. 15. Тарту, 1970, с. 294—334.

Руднев 1971 — *Руднев П. А.* Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать» // Труды по русской и славянской филологии, т. 18. Тарту, 1971, с. 195—221.

Самойлов 1973 — *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. Изд. 2-е. М., 1982.

Соколов 1938 — *Соколов Н.* О словаре рифм Маяковского // Литературная учеба, 1938, № 10, с. 31—75.

Соловьев 1908 — *Соловьев С.* Crurifragium. М., 1908.

Стехин 1969 — *Стехин Ю., Тришникова Т.* Грамматическая характеристика дактилических рифм поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники» // Применение новых методов в изучении языка. Вып. 1. Днепропетровск, 1969.

Стехин 1970 — *Стехин Ю. К.* К вопросу об использовании различных частей речи русского языка в рифме. // Вопросы прикладной лингвистики. Вып. 2. Днепропетровск, 1970, с. 96—98.

Тарановский 1953 — *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

Тарановский 1955 — *Тарановски К.* Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX в. // Јужнословенски филолог, 21 (1955/56), с. 15—44.

Тарановский 1956 — *Тарановски К.* [Рец. на:] *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения // Јужнословенски филолог, 21 (1955/56), с. 335—363.

Тарановский 1962 — *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 5 (1962), p. 99—125.

Тарановский 1966 — *Тарановский К.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // International Journal of Slavic linguistics and poetics, 10 (1966), p. 127—147.

Тарановский 1966а — *Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics — Poetyka — Поэтика, т. 2. Warszawa, 1966, p. 173—195.

Тарановский 1966б — *Тарановский К.* Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа AbAb+CCdEEd в поэзии Ломоносова // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.—Л., 1966, с. 106—117.

Тарановский 1968 — *Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в русской литературе XI—XIII вв. // American contributions to the 6th International Congress of Slavists, The Hague, 1968, p. 382—390.

Тимофеев 1928 — *Тимофеев Л. И.* Силлабический стих // Ars poetica, № 2, М., 1928, с. 37—71.

Тимофеев 1931 — *Тимофеев Л. И.* Проблемы стиховедения. М., 1931.

Тимофеев 1958 — *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв. М., 1958.

Тимофеев 1963 — *Тимофеев Л. И.* Ритмика «Слова о полку Игореве» // Русская литература, 1963, № 1, с. 88—104.

Толстая 1965 — *Толстая С. М.* О фонологии рифмы // Семиотика, № 2. Тарту, 1965, с. 300—305.

Томашевский 1918 — *Томашевский Б.* Стихотворная техника Пушкина // Пушкин и его современники, 29/30 (1918), с. 131—143.

Томашевский 1920 — *Томашевский Б.* Андрей Белый и художественная проза // Жизнь искусства, 1920, № 454, с. 458—460.

Томашевский 1921 — *Томашевский Б.* [Рец. на:] *В. Брюсов.* Наука о стихе; *А. Белый.* О художественной прозе // Книга и революция, 1921, № 10—11, с. 32—34.

Томашевский 1929 — *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929.

Томашевский 1957 — *Томашевский Б.* [Рец. на:] Unbegaun B. Russian versification. Oxford, 1956 // Вопросы языкознания, 1957, № 3, с. 127—134.

Томашевский 1959 — *Томашевский Б.* Стих и язык. М.—Л., 1959.

Трубецкой 1937 — *Трубецкой Н. С.* К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина // Белградский пушкинский сборник, Белград, 1937. — Перепеч.: *Trubetzkoy N. S.* Three philological studies. Ann Arbor, 1963 (Michigan Slavic Materials, № 3), p. 55—67.

Трубецкой 1987 — *Трубецкой Н. С.* Избранные труды по филологии. М., 1987.

Федотов 1971 — *Федотов О. И.* Рифма и фольклор // Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971, с. 28—44.

Флейшман 1984 — *Флейшман Л.* Борис Пастернак в 1930-е годы. Иерусалим, 1984.

Харджиев 1981 — *Харджиев Н. И.* Из материалов о Маяковском // Ricerche slavistiche, 27—28 (1980—1981), p. 273—297.

Холшевников 1973 — *Холшевников В. Е.* Случайные 4-стопные ямбы в русской прозе // Slavic poetics. The Hague, 1973, p. 549—557.

Чуковский 1958 — *Чуковский К.* Люди и книги. М., 1958.

Шенгели 1923 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.—П., 1923.

Шенгели 1940 — *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1940.

Шенгели 1960 — *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.

Штокмар 1941 — *Штокмар М. П.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство, т. 43/44. М., 1941, с. 263—352.

Штокмар 1941а — *Штокмар М. П.* Основы ритмики русского народного стиха // ИАН ОЛЯ, 1941, № 1, с. 106—136.

Штокмар 1952 — *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

Штокмар 1958 — *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского. М., 1958.

Шульговский 1914 — *Шульговский Н.* Теория и практика творчества: технические начала стихосложения. СПб., 1914.

Ярхо 1928 — *Ярхо Б. И.* Свободные звуковые формы у Пушкина // Ars poetica, II, М., 1928, с. 169—181.

Ярхо 1934 — *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.—Л., 1934.

Bailey 1969 — *Bailey J.* Blok and Heine: an episode from the history of Russian «dolniki» // Slavic and East European Journal, 13 (1969), p. 1—22.

Bailey 1970 — *Bailey J.* Literary usage of a Russian folk meter // Slavic and East European Journal, 14 (1970), 4, p. 436—452.

Bailey 1973 — *Bailey J.* The epic meters of T. G. Rjabinin as collected by A. F. Gilferding // American contributions to the 7th International Congress of Slavists, v. I. The Hague, 1973, p. 9—32.

Bailey 1973a — *Bailey J.* The evolution and the structure of the Russian iambic pentameter from 1880 to 1922 // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 16 (1973), p. 119—146.

Bailey 1975 — *Bailey J.* Toward a statistical analysis of English verse. Lisse, 1975.

Bennett 1965 — *Bennett W.* German verse in classical metres. The Hague, 1965.

Beyer 1980 — *Beyer Th. R.* The Bely-Zhirmunsky polemic // Andrey Bely: A critical review / ed. by G. Janecek. Lexington, 1980, p. 205—213.

Burgi 1954 — *Burgi R.* A history of Russian hexameter. Hamden, 1954.

Červenka, Sgallova 1967 — *Červenka M., Sgallova K.* On a probabilistic model of the Czech verse // Prague Studies in mathematical linguistics, 2 (1967), p. 105—120.

Christa 1980 — *Christa B.* Bely's poetry: a metrical profil // Andrey Bely: centenary papers / ed. by B. Christa. Amsterdam, 1980, p. 97—117.

Drobisch 1866 — *Drobisch M. V.* Ein statistischer Versuch über die Formen des lateinischen Hexameters // Berichte über die Verhandl. der kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig, 18 (1866), S. 75—139.

Drobisch 1868 — *Drobisch M. V.* Weitere Untersuchungen über die Formen des Hexameters des Vergil, Horaz und Homer // Berichte über die Verhandl. der kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig, 20 (1868), S. 16—52.

Drobisch 1868a — *Drobisch M. V.* Über die Formen des deutschen Hexameter bei Klopstock, Voss uns Goethe // Berichte über die Verhandl. der kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig, 20 (1868), S. 138—160.

Duckworth 1969 — *Duckworth G. E.* Vergil and classical hexameter poetry: a study in metrical variety. Ann Arbor, 1969.

Eagle 1980 — *Eagle H.* Typographical devices in the poetry of Andrey Bely // Andrey Bely: A critical review / ed. by G. Janecek. Lexington, 1980, p. 71—85.

Elsworth 1980 — *Elsworth J.* The concept of rhythm in Bely's aesthetic thought // Andrey Bely: centenary papers / ed. by B. Christa. Amsterdam, 1980, p. 68—80.

Elwert 1968 — *Elwert W. Th.* Italienische Metrik. München, 1968.

Eekman 1974 — *Eekman Th.* The realm of rhyme: a study of rhyme in the poetry of Slavs. Amsterdam, 1974.

Etkind 1992 — *Etkind E.* L'extrémisme de Marina Tsvetaeva // Tsvetaeva M. Le gars. Paris, 1992.

Faccani 1989 — *Faccani R.* Mimo zhizni: su Novogodnee di Marina Cvetaeva e la pentapodia trocaica cvetaeviana. Padova, 1989.

Fränkel 1960 — *Fränkel H.* Der homerische und der kallimachische Hexameter // *Fränkel H.* Wege und Formen frühgriechischen Denkens. 2. Aufl. München, 1960, S. 100—156.

Götzinger 1869 — *Götzinger M.* Zum deutschen Hexameter // Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik, 100 (Abt. 2, Jg. 15, 1869), S. 145—151.

Hetzer 1972 — *Hetzer A.* Vjačeslav Ivanovs Tragödie «Tantal». München, 1972.

Heusler 1917 — *Heusler A.* Deutscher Vers und antiker Vers. Strassburg, 1917.

Jakobson 1929 — *Jakobson R.* Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilber // Slavistische Studien Fr. Spina zum 60. Geburtstag. Reichenberg, 1929, S. 7—20. — Перепеч.: *Jakobson R.* Selected writings, v. 4. The Hague, 1966.

Jakobson 1933 — *Jakobson R.* Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen // Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, 8/9 (1933). — Перепеч.: *Jakobson R.* Selected writings, v. 4. The Hague, 1966.

Jakobson 1952 — *Jakobson R.* Slavic epic verse: studies in comparative metrics // Oxford Slavic papers, 3 (1952), p. 21—66. — Перепеч.: *Jakobson R.* Selected writings, v. 4. The Hague, 1966.

Jakobson 1979 — *Jakobson R.* К лингвистическому анализу русской рифмы. // Selected writings, v. 5. The Hague, 1979, p. 170—177.

Janecek 1984 — *Janecek G.* The look of Russian literature: Avant-guarde visual experiments, 1900—1930. Princeton, 1984.

Jones 1965 — *Jones R. G.* Language and prosody of the Russian folk epic. The Hague, 1965.

Kabell 1960 — *Kabell A.* Metrische Studien, II: antiker Form sich nähernd. Uppsala, 1960.

Kastner 1903 — *Kastner L.* A history of French versification. Oxford, 1903.

Kuryłowicz 1975 — *Kuryłowicz J.* Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław etc., 1975.

Kuryś 1957 — *Kuryś T.* Heksameter. // Dłuska M., Kuryś T. Sylabotonizm. Wrocław etc., 1957 (Poetyka, D. III, t. 4).

LaRoche 1898 — *LaRoche J.* Zahlenverhältnisse im homerischen Vers // Wiener Studien, 20 (1898), S. 1—69.

LaRoche 1901 — *LaRoche J.* Der Hexameter bei Vergil // Wiener Studien, 23 (1901), S. 121—142.

Levý 1969 — *Levý J.* Die Theorie des Verses: ihre mathematische Aspekte // Mathematik und Dichtung, 3. Aufl. München, 1969.

Lilly 1989 — *Lilly I.* Binary vs. ternary in the early lyrics of Pasternak // Boris Pasternak and his times / Ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989, p. 271—283.

Ludwich 1885 — *Ludwich A.* Aristarchs homerische Textkritik. Bd. 2. Leipzig, 1885.

Masson 1961 — *Masson D. I.* Sound-repetition terms // Poetics — Poetyka — Поэтика. Warszawa, 1961.

Meillet 1923 — *Meillet A.* Les origines indo-européennes des métres grècques. P., 1923.

Meyer 1905 — *Meyer W.* Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik. Bd. 1—3. Berlin, 1905, 1936.

Morier 1981 — *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 3me éd. P., 1981.

Norberg 1958 — *Norberg D.* Introduction à l'étude de la versification latine médievale. Stockholm, 1958.

Pozdneev 1960 — *Pozdneev A.* Die tonische Elemente im Russischen syllabischen Vers // Zeitschrift für slavischen Philologie, 28 (1960), S. 405—412.

Shaw 1974 — *Shaw J. Th.* Pushkin's rhymes: a dictionary. Madison, 1974.

Shaw 1975 — *Shaw J. Th.* Batiushkov: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975.

Shaw 1975a — *Shaw J. Th.* Baratynskij: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975.

Smith 1980 — *Smith G.* Stanza rhythm and stress-loads in the iambic tetrameter of V. F. Xodasevich // Slavic and East European Journal 24 (1980), p. 25—36.

Struve 1968 — *Struve G.* Some observations on Pasternak's ternary meters // Studies in Slavic linguistics and poetics in honor of B. O. Unbegaun. N. Y., 1968, p. 227—244.

Suchier 1963 — *Suchier W.* Französische Verslehre auf historischer Grundlage, 2. Auf l., Tübingen, 1963.

Taranovsky 1965 — *Taranovsky K.* «Süsse» und «feuchte» Reime bei Lermontov // Zeitschrift für slavische Philologie, 32 (1965), S. 251—254.

Tarlinskaja 1976 — *Tarlinskaja M.* English verse. The Hague, 1976.

Trubetzkoy 1937 — *Trubetzkoy N.* W sprawie wiersza byliny rosyjskiej // Pracie ofiarowane K. Wójcickiemu. Wilno, 1937, s. 100—110.

Wifstrand 1933 — *Wifstrand A.* Von Kallimachos zu Nonnos. Lund, 1933.

Worth 1972 — *Worth D. S.* On 18th-century Russian rhyme // Russian literature, 3 (1972), p. 47—74.

Worth 1973 — *Worth D.* S. Remarks on the 18th-century Russian rhyme (Kostrov's translation of the Iliad) // Slavic poetics. The Hague, 1973, p. 525—529.

СПИСОК ТРУДОВ М. Л. ГАСПАРОВА

Условные обозначения:

ВДИ — «Вестник древней истории» (Москва);

ВЯ — «Вопросы языкознания» (Москва);

ИАН ОЛЯ — «Известия Академии наук», серия литературы и языка (Москва);

НЛО — «Новое литературное обозрение» (Москва);

ПСЛ — «Проблемы структурной лингвистики» (Москва, Институт русского языка);

Семиотика — Semeiotike: Труды по знаковым системам (Тарту);

Избр. ст. — «Избранные статьи». М.: НЛО, 1995.

Знаками *, **, *** отмечены работы, вошедшие соответственно в I, II и III том настоящего издания

1958

1. Зарубежная литература о принципате Августа // ВДИ, 1958, № 2, с. 221—233.
2. Рец.: Цель и путь советского стиховедения (Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958) // Вопросы литературы, 1958, № 8, с. 208—213.

1959

3. «Золотой» век римской литературы; Ораторское искусство при Августе (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек) // История римской литературы, т. 1. М.: Изд. АН СССР, 1959, с. 343—351, 514—529.
4. Новая зарубежная литература о гражданских войнах в Риме // ВДИ, 1959, № 2, с. 203—218.

1960

5. Политический смысл литературных сатир Горация // ВДИ, 1960, № 2, с. 107—111.
6. Римская литература в современной буржуазной филологии // ВДИ, 1960, № 4, с. 146—170.

1962

7. «Серебряный» век римской литературы; Федр; Римская литература эпохи упадка; «Новые поэты»; Авиан и «Ромул»; «Кверол»; «Латинская антология» // История римской литературы, т. 2. М.: Изд. АН СССР, 1962, с. 7—10, 16—30, 291—294, 310—314, 376—381, 388—391, 396—400.

*8. Федр и Бабрий // *Федр, Бабрий*. Басни. М.: Изд. АН СССР, 1962, с. 205—222. — То же: М.: Ладомир, 1995.

9. Социальные мотивы античной литературной басни // ВДИ, 1962, № 4, с. 48—66.

1963

10. Римская поэтическая и повествовательная литература // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М.: Изд. АН СССР, 1963, с. 109—168.

11. Композиция «Поэтики» Горация // Очерки истории римской литературной критики. М.: Изд. АН СССР, 1963, с. 97—151.

12. Статистическое обследование русского 3-ударного дольника // Теория вероятностей и ее применения, 8 (1963), № 1, с. 102—108.

13. Рец.: P. Spranger. Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren bei Plautus und Terenz (Wiesbaden, 1960) // ВДИ, 1966, № 1, с. 137—141.

1964

14. Светоний и его книга // *Светоний*. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964, с. 263—278. — То же: М.: Наука, 1966, 1993; М.: Правда, 1988, 1991; М.: Худож. лит., 1990.

15. Послание Горация к Августу: литературная полемика и политическая борьба // ВДИ, 1964, № 2, с. 62—73.

16. Авсоний (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек и Ю. Ф. Шульцем); Поэты Латинской Антологии (совм. с Ю. Ф. Шульцем); Рутилий Намациан; Авиан; «Кверол»; «Филогелос»; Бабрий; Элиан. [Заметки и пер.] // Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V вв. М.: Наука, 1964.

17. Клавдий Элиан. [Заметка и пер.] // Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. М.: Наука, 1964.

18. Плутарх (совм. с С. С. Аверинцевым и Л. А. Фрейберг); Афиней; Артемидор (совм. с Т. А. Миллер); Светоний; Диоген Лаэртский. [Заметки и пер.] // Памятники поздней античной научно-художественной литературы. М.: Наука, 1964.

19. Новая зарубежная литература о Таците и Светонии // ВДИ, 1964, № 1, с. 176—191.

1965

20. Две редакции «Поэтики» Горация // ВДИ, 1965, № 4, с. 57—65.

21. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // ВЯ, 1965, № 3, с. 76—88.

1966

22. Стиль Федра и Бабрия // Язык и стиль античных писателей. Л.: ЛГУ, 1966.

***23. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии. М.: Наука, 1966, с. 393—410.

24. *Б. И. Ярхо, Н. В. Лапшина, И. К. Романович.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». [Вст. заметка, ред. и публ.] // ВЯ, 1966, № 2, с. 125—137.

25. Рец.: Новое издание «Хрестоматии по античной литературе» (М., 1965) // ВДИ, 1966, № 1, с. 113—116.

26. Рец.: *R. Kembal.* Alexander Blok: A Study in Rhythm and Meter. (The Hague, 1965) // ВЯ, 1966, № 6, с. 137—139.

1967

*27. Две традиции в легенде об Эзопе // ВДИ, 1967, № 2, с. 158—167.

28. Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха // ВЯ, 1967, № 3, с. 59—67.

29. Акцентный стих раннего Маяковского // Семиотика, 3, Тарту, 1967, с. 324—360.

1968

*30. Басни Эзопа // Басни Эзопа. М.: Наука, 1968, с. 241—269. — То же: М.: Ладомир, 1993; Новосибирск, 1992. — Пер. на арм. яз.: Ереван, 1972 и 1990; пер. на латыш. яз.: Рига, 1978.

31. Сюжет и идеология в эзоповских баснях // ВДИ, 1968, № 3, с. 116—127.

32. Русский 3-ударный дольник XX в. // Теория стиха. Л.: Наука, 1968, с. 59—106.

33. Тактовик в системе русского стихосложения // ВЯ, 1968, № 5, с. 79—90.

34. *Б. И. Ярхо.* Рифмованная проза русских интермедий. [Заметка, публ.] // Теория стиха. Л.: Наука, 1968, с. 227—277.

1969

35. «Армурис»; «Птохопродром»; «Плач о падении Константинополя»; Византийские эпиграммы IX—XII вв; Басни. [Заметки и пер.] // Памятники византийской литературы IX—XV вв. — М.: Наука, 1969.

36. Цепные строфы в русской поэзии начала XX в. // Русская, советская поэзия и стихосложение. М.: МОПИ, 1969, с. 251—257.

**37. Сонеты Шекспира — переводы Маршака (совм. с Н. С. Автономовой) / / Вопросы литературы, 1969, № 2, с. 100—112.

**38. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Семиотика, № 4. Тарту: ТГУ, 1969, с. 504—514. — Пер.: Boris Yarkho et la théorie de la littérature.// Linguistique et poétique. M.: Progress, 1981.

39. *Б. И. Ярхо.* Методология точного литературоведения. Отрывки [публ.] // Семиотика, 4. Тарту, ТГУ, 1969, с. 515—526.

40. Рец.: Стиховедение нужно (А. Л. Жовтис. Стихи нужны. Алма-Ата, 1968) // Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 203—207.

1970

*41. Поэзия Горация // *Гораций*. Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. лит., 1970, с. 5—38. — То же: Избр. ст., с. 416—439.

42. Каролингское возрождение; Драконтий; Максимиан; Алкуин; Теодульф; Ангильберт; Годескальк; Валахфрид Страбон; Хейтон; Дуода; Седулий Скотт; Ноткер Заика; Геральд; Каролингские ритмы (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровским, С. С. Аверинцевым, Т. И. Кузнецовой). [Заметки и пер.; публ. переводов Б. И. Ярхо] // Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв. М.: Наука, 1970.

1971

43. **Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М.: Наука, 1971. — 280 с.**

44. Брюсов и буквализм: по неизданным материалам к переводу «Энеиды» // Мастерство перевода—1971 [сб. 8]. М.: Сов. писатель, 1971, с. 90—128. — То же: сб. Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988, с. 29—62.

***45. Русский силлабический 13-сложник // Metryka słowiańska. Wrocław etc.: PAN, 1971, p. 39—63. — То же: Избр. ст., с. 9—30.

1972

46. Латинская литература между империей и папством; Кембриджские песни; Хротсвита; Анселл; Альфан Салернский; Хильдеберт; Марбод; Бальдерик; Время расцвета; Алан Лилльский; Действо об Антихристе; Светская поэзия XII в.; Вальтер Шатильонский; Ниvард Гентский; Нигелл Вирекер; Элегическая «комедия»; Поэзия вагантов (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровским, С. С. Аверинцевым). [Заметки и пер.; публ. переводов Б. И. Ярхо] // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М.: Наука, 1972.

47. Цицерон и античная риторика // *Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972, с. 7—73. — То же: М.: Ладомир, 1994.

48. Начало «Ифигении в Тавриде» Еврипида. [Заметка и пер.] // Античность и современность. М.: Наука, 1972, с. 269—286.

49. Метрический репертуар русской лирики XVIII—XIX вв. // ВЯ, 1972, № 1, с. 54—67. — Пер.: The metric repertoire of the Russian lyrics in the 18th through the 20th centuries // Soviet Studies in Literature, 8 (1972), 4, p. 365—389.

50. Народный стих А. Востокова // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1972, с. 437—443.

51. Ритмика 3-сложных размеров Некрасова (совм. с М. Г. Тарлинской) // Некрасовский сборник. Калининград: КПИ, 1972, с. 110—113.

52. О пользе верлибра. [Выступление в дискуссии «Поэзия и перевод»] // «Иностр. литература», 1972, № 2, с. 209—210.

1973

*53. Три подступа к поэзии Овидия // *Овидий*. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. лит., 1973, с. 5—32.

*54. Поэзия Пиндара // ВДИ, 1973, № 2, с. 211—219. — То же: *Пиндар, Вакхилид*. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980, с. 361—384.

55. Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре // Брюсовские чтения 1971. Ереван: Айастан, 1973, с. 189—208.

56. Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1973, с. 130—132.

57. Metodi esatti nella versologia russa // Ricerche semiotiche. Torino: Einaudi, 1973. — Пер.: Quantitative methods in Russian metrics // Russian Poetics in translations, № 7. Colchester, 1980, p. 1—19.

***58. Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław etc.: PAN, 1973, s. 325—335. — То же: Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985, с. 264—277. — Пер.: L'opposition «vers-prose» dans la génèse de la versification russe. // Linguistique et poétique. M.: Progress, 1981.

59. Русский ямб и английский ямб // Philologica: иссл. по языку и литературе. Л.: Наука, 1973, с. 408—415.

60. К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics. The Hague: Mouton, 1973, p. 143—150.

61. *С. Я. Маршак*. Стихотворения и поэмы [подг. текста и комм.]. (Б-ка поэта, большая серия). Л.: Сов. писатель, 1973.

1974

62. **Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. — 487 с.**

**63. Лермонтов и Ламартин: семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива» // Историко-филологические исследования. М.: Наука, 1974, с. 113—120. — То же: Избр. ст., с. 150—158.

1975

64. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975, с. 421—514.

65. Брюсов и античность // *В. Я. Брюсов*. Собрание сочинений в 7-ми тт. Т. 5. М.: Худож. лит., 1975, с. 543—555.

***66. Продром, Цец и национальные формы гексаметра // Античность и Византия, М.: Наука, 1975, с. 362—385.

***67. Русский народный стих в литературных имитациях // Intern. Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 18 (1975), p. 77—107. — **Переизд. (с дополнением): Lisse: De Ridder, 1976. — 40 с.**

1976

***68. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы) // Брюсовские чтения 1973. Ереван: Советакан Грох, 1976, с. 11—43. — То же: Избр. ст., с. 102—122.

69. Метр и смысл: к семантике русского 3-ст. хорея // ИАН ОЛЯ, 1976, № 4, с. 357—366.

70. Некрасов в истории русской рифмы // Н. А. Некрасов и русская литература (Сб. научных трудов ЯГПИ, вып. 43). Ярославль, 1976, с. 77—89.

***71. Строфика нестрофического ямба // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976, с. 9—40. — То же: Избр. ст., с. 60—82.

72. Еще раз о соотношении стиха и литературного направления // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976, с. 68—86.

1977

73. «Ибис» и проблема ссылки Овидия // ВДИ, 1977, № 1, с. 114—122.

**74. Путь к перепутью (Брюсов-переводчик) // *В. Я. Брюсов*. Торжественный привет. М.: Прогресс, 1977, с. 5—15.

***75. Легкий стих и тяжелый стих // Studia metrica et poetica, 2 (УЗ ТГУ, вып. 420). Tartu: ТГУ, 1977, с. 3—20. — Пер.: Light Verse and Heavy Verse // Russian Poetics in translations, № 7. Colchester, 1980, p. 31—44.

76. Первый кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica, 2 (УЗ ТГУ, вып. 420). Тарту: ТГУ, 1977, с. 59—70.

77. *В. Я. Брюсов*. Торжественный привет: переводы [Сост., подг. текста, публ.]. М.: Прогресс, 1977. 280 с.

1978

*78. Овидий в изгнании // *Овидий*. Скорбные элегии, Письма с Понта. М.: Наука, 1978, с. 189—224. — То же: М.: Наука, 1982; Избр. ст., с. 440—471.

79. Вергилий и вергилианские центоны: поэтика формул и поэтика реминисценций (совм. с Е. Г. Рузиной) //Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978, с. 190—211.

80. Русский стих (совм. с Д. И. Гелюх) // Słowiańska metryka porównawcza, I. Wrocław etc.: PAN, 1978, s. 131—174.

***81. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978, с. 3—47.

82. Памяти М. Е. Грабарь-Пассек // ВДИ, 1978, № 1, с. 231—232.

83. Рец.: *M. Tarlinskaja*. English verse: Theory and history (The Hague, 1976) // ИАН ОЛЯ, 1978, № 4, с. 370—373.

84. Рец.: Лирика науки (*Т. И. Сильман*. Заметки о лирике) // Вопросы литературы, 1978, № 7, с. 263—269.

1979

*85. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., Наука, 1979, с. 126—166.

*86. Вергилий — поэт будущего // *Вергилий*. Буколики, Георгики, Энеида. М.: Худож. лит., 1979, с. 5—34. — То же: Избр. ст., с. 395—415. — Пер.: Virgilio, poeta del futuro // Eikasmos (Bologna), 1992, № 2, p. 201—225.

87. Фет безглагольный // Литературная учеба, 1979, № 5, с. 216—220. — То же: Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, ТПИ, 1982, с. 127—134.

***88. Рифма Блока // Блоковский сборник III (УЗ ТГУ, вып. 459). Тарту, ТГУ, 1979, с. 34—49.

89. Семантический ореол метра: к семантике русского 3-ст. ямба // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979, с. 282—308.

90. Филология как нравственность // Литературное обозрение, 1979, № 10, с. 26—27.

**91. М. М. Бахтин в истории русской культуры // Вторичные моделирующие системы. Тарту: ТГУ, 1979, с. 111—114. — То же: Новый круг (Киев), 1992, № 1, с. 113—114. — Пер.: M. M. Bakhtin in Russian Culture of the 20th Century. Transl. and comm. by A. Shukman // Studies in 20th Century Literature, 9 (1984), 1, p. 169—176.

92. [Статьи по поэтике и истории литературы] // Краткая литературная энциклопедия, тт. 1—9. М.: СЭ, 1962—1979.

1980

*93. Древнегреческая хоровая лирика // *Пиндар, Вакхилид*. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980, с. 331—360.

94. В поисках «настоящего» верлибра // Литературная учеба, 1980, № 6, с. 208—211.

95. Памяти Ф. А. Петровского (1890-1978) // ВДИ, 1980, № 3, с. 233—234.

1981

*96. Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М: Наука, 1981, с. 290—330.

97. Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? // ПСЛ—1978. М.: Наука, 1981, с. 199—218. — То же (дополн.): Избр. ст., с. 31—47.

98. Стихосложение Лермонтова (совм. с К. Д. Вишневским) // Лермонтовская энциклопедия. М.: СЭ, 1981, с. 541—547.

99. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // ПСЛ—1979. М.: Наука, 1981, с. 148—168.

100. Второй кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica, 3 (УЗ ТГУ, вып. 587). Тарту: ТГУ, 1981, с. 13—27.

101. Рифма в эпосе и лирике М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова // Проблемы типологии творчества: А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Рыленков. Смоленск, СГПИ, 1981, с. 119—127.

102. Классическая басня [сост., пер., комм.] (совм. с И. Ю. Подгаецкой). М.: Московский рабочий, 1981. 382 с.

1982

103. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож. лит., 1982, с. 5—34.

**104. «Поэма воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации // Семиотика, 15 (УЗ ТГУ, вып. 576). Тарту: ТГУ, 1982, с. 122—140. — То же: Избр. ст., с. 259—274.

105. Єемантический ореол 3-ст. амфибрахия // ПСЛ—1980. М.: Наука, 1982, с. 174—192.

106. Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis XII lustris. Таллинн: Ээсти раамат, 1982, с. 154—159.

***107. Материалы к ритмике русского 4-ст. ямба XVIII в. // Russian Literature, 12 (1982), 2, p. 195—216.

108. Рец.: Историко-сравнительная перспектива (*Л. Саука*. Литовское народное стихосложение. Вильнюс, 1978) // Фольклор: поэтика и традиция. М.: Наука, 1982, с. 166—172.

1983

109. Литература европейской античности (вступление); Эллинистическая литература III—II вв. до н. э. (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек); Римская литература III—II вв. до н. э.; Греческая и римская литература I в. до н. э.; Греческая и римская литература I в. н. э.; Греческая и римская литература II—III вв. н. э.; Синхронистическая таблица // История всемирной литературы, т.1. М.: Наука, 1983, с. 303—312, 397—501, 569—581.

*110. Поэзия Иоанна Секунда // *Эразм Роттердамский*. Стихотворения; *Иоанн Секунд*. Поцелуи. М.: Наука, 1983, с. 256—272.

111. «Спи,младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности стихотворного размера // ПСЛ—1981. М.: Наука, 1983, с. 181—197.

112. Тавтологическая рифма // Семиотика, 16 (УЗ ТГУ, вып. 635). Тарту, 1983, с. 126—134.

113. К анализу русской неточной рифмы // Russian Poetics. Columbus: Slavica, 1983, p. 103—115. — Пер.: Towards an analysis of Russian irregular rhyme // Russian Poetics in Translations, № 7. Colchester, 1980, p. 61—75.

**114. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980. Ереван: Айастан, 1983, с. 173—184.

115. Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы // Babel. Будапешт, 29 (1983), 2, p. 83—90. — То же: Взаимообогаще-

ние национальных литератур и художественный перевод. Фрунзе: КГУ, 1987.

1984

116. **Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. — 320 с.**

117. Еще раз к спорам о русской силлаботонике // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984, с. 168—173.

***118. Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984, с. 3—36.

119. Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сб.: I Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1984, с. 105—113.

120. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // ПСЛ—1982. М.: Наука, 1984, с. 169—185.

**121. Петербургский цикл Б. Лившица: поэтика загадки // Семиотика, 18 (УЗ ТГУ, вып. 664). Тарту: ТГУ, 1984, с. 93—105. — То же: Избр. ст., с. 202—211.

**122. Анализ одного стихотворения («Антоний» В. Брюсова) // Поэтика и стиховедение. Рязань: РГПИ, 1984, с. 30—35.

123. Начало римской литературы // *К. П. Полонская, Л. П. Поняева.* Хрестоматия по ранней римской литературе. М.: Высшая школа, 1984, с. 4—13.

124. От античности к средневековью; «Темные века»; Латинская литература XI—XIII вв. // История всемирной литературы, т. 2. М.: Наука, 1984, с. 446—516.

125. *Б. И. Ярхо.* Методология точного литературоведения: Введение [вступ. заметка, публ.] // Контекст—83. М.: Наука, 1984, с. 195—236.

126. *Б. И. Ярхо.* Соотношение форм в русской частушке [вступ. заметка, публ.] // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984, с.137—167.

1985

127. Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985, с. 193—201.

**128. «Рондо» А. К. Толстого // Анализ одного стихотворения. Л.: ЛГУ, 1985, с. 181—187.

**129. Идея и образ в поэтике «Далей» В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983. Ереван: Советакан Грох, 1985, с. 106—113.

*130. Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима, т. 1. М.: Наука, 1985, с. 300—335.

131. Поэзия без поэта // Вопросы литературы, 1985, № 7, с. 192—199.

132. Рец.: *В. П. Григорьев.* Грамматика идиостиля (М., 1983) // ВЯ, 1985, № 3, с. 124—126.

133. Рец.: Новое издание классической поэтики (*М. Бараташвили*. Поучение о сложении стихов. Тбилиси, 1983) (совм. с Д. И. Сливняком) // Литературная Грузия, 1985, № 7, с. 183—186.

1986

*134. Поэзия Катулла // *Катулл*. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986, с. 155—207. — То же: Избр. ст., с. 371—394.

*135. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье. М.: Наука, 1986, с. 91—169.

136. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986, с. 188—209.

137. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-ст. ямбе // ПСЛ—1983. М.: Наука, 1986, с. 181—199.

***138. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Блоковский сборник VII (УЗ ТГУ, вып. 735). Тарту: ТГУ, 1986, с. 25—37.

**139. Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии, вып. 20. Л.: Наука, 1986, с. 24—35. — То же: Избр. ст., с. 159—169.

**140. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина (совм. с В. М. Смириным) // Тыняновский сборник: II Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986, с. 254—264. — Пер.: «Evgenij Onegin» and «The Little House in Kolomna»: Pushkin's use of parody and self-parody // Pushkin Journal, 1 (1993), 1, p. 57—68.

**141. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин: ТПИ, 1986, с. 74—85. — Пер.: «Zato što ruke tvoje...» — Pjesma s odbačenim ključem // Književna smotra (Zagreb), 17 (1985), 57/58, s. 185—189. — То же: Избр. ст., с. 212—220.

1987

142. **Учебный материал по литературоведению: Русский стих. Предисл. А. Белоусова. Таллинн: ТПИ, 1987. — 168 с.** — То же: **Русский стих: учебный материал по литературоведению. Предисл. В. Баевского. Вып. 1—2. Даугавпилс: ДПИ, 1989. — 82+94 с.**

***143. A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) // Style, 21 (1987), 3, p. 322—358.

144. Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия // Семиотика, 20 (УЗ ТГУ, вып. 746). Тарту: ТГУ, 1987, с. 64—72.

145. Маршак и время // Даугава, 1987, № 11, с. 101—106.

146. [Статьи по поэтике и истории литературы] // Литературный энциклопедический словарь. М.: СЭ, 1987.

1988

**147. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, «Сети», ч. 3) // ПСЛ—1984. М.: Наука, 1988, с. 125—137. — То же: Избр. ст., с. 275—285.

**148. Стихотворный палиндромон: Фет и Минаев // Semiotics and the History of Culture. Columbus: Slavica, 1988, p. 338—347. — То же: Избр. ст., с. 170—177.

***149. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1988, с. 444—460. — То же: Избр. ст., с. 123—136.

150. «Тучки небесные...»: семантический ореол неудачливого стихотворного размера // Литература и искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1988, с. 405—411.

151. Семантика метра у раннего Пастернака // ИАН ОЛЯ, 1988, № 2, с. 142—147. — То же: Пастернаковские чтения, вып. 1. М.: Наследие, 1992, с. 84—91.

152. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана» // ИАН ОЛЯ, 1988, № 4, с. 359—367. — То же (дополн.): Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991, с. 211—221.

**153. Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: III Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988, с. 15—23. — Пер.: First reading and rereading: On Tynyanov's concept of Successivity of Speech in Verse // Культурология: The Petersburg Journal of Cultural Studies, 1 (1993), 3, p. 22—31.

154. О переводимом, переводах и комментариях // Литературное обозрение, 1988, № 6, с. 45—48.

1989

155. **Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. — 304 с.** — Пер.: **Storia del verso europeo. Trad., introd. di S. Garzonio. Padova: Il Mulino, 1993. — 380 p.; A History of European Versification. Transl. by G. S. Smith & M. Tarlinskaja, ed. by G. S. Smith & L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon, 1996, — XVI, 334 p.**

***156. Строфический ритм в русском 4-ст. ямбе и хорее // Russian Verse Theory. Columbus: Slavica, 1989, p. 133—147. — То же: Избр. ст., с. 48—59.

157. Стиховедение и ЭВМ: новые проблемы и решения (совм. с О. П. Исаковым) // ИАН ОЛЯ, 1989, № 2, с. 149—155.

**158. Три типа русской романтической элегии // Контекст—1988. М.: Наука, 1989, с. 39—63.

159. Стих Анны Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение, 1989, № 5, с. 26—28. — Пер.: The Evolution of Akhmatova's Verse // Anna Akhmatova 1889—1989. Berkeley Slavic Specialties, 1993, p. 68—74.

**160. Слово между мелодией и ритмом: об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Русская речь, 1989, № 4, с. 3—10.

**161. И. Анненский — переводчик Эсхила // Классическая филология как компонент высшего гуманитарного образования. Сб. научных трудов МГПИИЯ, вып. 347, М., 1989, с. 61—69.

*162. Топика и композиция гимнов Горация // Поэтика древнеримской литературы: жанр и стиль. М.: Наука, 1989, с. 93—124.

*163. Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // ВДИ, 1989, № 2, с. 117—122. — Пер.: Incompleteness and symmetry in Herodotos' History // Культурология: The Petersburg Journal of Cultural Studies, 1 (1993), 1, p. 42—49.

164. *Вера Меркурьева*. Кассандра [статья, публ.] // Октябрь, 1989, № 5, с. 149—159.

165. Прошлое для будущего // Наше наследие, 1989, № 5, с. 1—3.

1990

166. Дериваты русского гексаметра // Res philologica. Л.: Наука, 1990, с. 330—342.

167. Семантический ореол пушкинского 4-ст. хорея // Пушкинские чтения. Таллинн, 1990, с. 5—14.

***168. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж: Изд. Воронежск. ун-та, 1990, с. 336— 346.

***169. Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака // Русская речь, 1990, № 1, с. 17—22.

170. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // ИАН ОЛЯ, 1990, № 3, с. 218—222.

**171. «Гастрономический пейзаж» в поэме Марины Цветаевой «Автобус» / / Русская речь, 1990, № 4, с. 20—26.

**172. Фет безглагольный [статья № 87 дополн.] // Новобасманная 19. М.: Худож. лит., 1990, с. 515—529. — То же: Избр. ст., с. 139—149.

**173. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти раамат, 1990, с. 5—31.

174. Неизданные переводы стихотворений Тютчева на немецкий язык М. Е. Грабарь-Пассек [заметка, публ.] // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти раамат, 1990, с. 290—295.

175. Буквализм словесный против буквализма ритмического (Неизданный перевод из «Пана Тадеуша») // Quinquagenario A. Iliushini oblata. М.: МГУ, 1990, с. 53—62.

176. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990, с. 12—20.

177. Рец.: *M. Tarlinskaja*. Shakespeare's Verse (N. Y. etc., 1987) // ИАН ОЛЯ, 1990, № 2, с. 80—83.

178. Рец.: Мир Сигизмунда Кржижановского (*С. Кржижановский*. Воспоминания о будущем. М., 1989) // Октябрь, 1990, № 3, с. 201—203.

1991

*179. Античная риторика как система // Античная поэтика: риторическая теория и литературная практика. М.: Наука, 1991, с. 27—59.

*180. Рассказ Чехова «Хористка» в свете теории статусов // ВЯ, 1991, № 1, с. 167—169.

181. Античная басня — жанр-перекресток // Античная басня. М.: Худож. лит., 1991, с. 3—21.

182. Классическая филология и цензура нравов // Литературное обозрение, 1991, № 11, с. 4—7.

183. Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова // Литературное наследство, т. 98, кн. 1, 1991, с. 12—29.

184. Труд и постоянство в поэзии Мандельштама // Слово и судьба. М.: Наука, 1991, с. 371—388. — То же: Избр. ст., с. 221—236.

185. Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // *Б. Лившиц*. Полутораглазый стрелец. М.: Худож. лит., 1991, с. 5—19. — То же: Избр. ст., с. 316—326.

***186. Стих Анны Ахматовой // Блоковский сборник X (УЗ ТГУ, вып. 881). Тарту: ТГУ, 1991, с. 168—183.

187. Фоника современной русской неточной рифмы [статья № 113 с дополн.] // Поэтика и стилистика 1988—1990. М.: Наука, 1991, с. 23—37.

***188. Двадцать стиховедческих конъектур к текстам Маяковского // ИАН ОЛЯ, 1991, № 6, с. 531—538.

189. Несколько параллелей // Литературная учеба, 1991, № 5, с. 114—117.

190. Золотая рамка // Независимая газета, 1991, 2 марта.

191. Рец.: *Е. Эткинд*. Симметрические композиции у Пушкина (Париж, 1988) // ИАН ОЛЯ, 1991, № 4, с. 370—373.

192. Рец.: *И. В. Шталь*. Эпические предания древней Греции (М., 1989) // ВДИ, 1991, № 2, с. 223—225.

1992

**193. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. М.: Наследие, 1992, с. 244—264. — То же: Избр. ст., с. 286—304.

***194. Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент// Связь времен. М.: Наследие, 1992, с. 348—375.

195. Метрическое соседство «Оды Сталину» Мандельштама // Здесь и теперь, 1992, № 1, с. 63—75. — То же: Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенефлай, 1994, с. 99—111.

***196. Эволюция стиха Б. Пастернака // Stanford Slavic Studies, IV, 2. Stanford UP, 1992, p. 136—156.

197. Вероятностные ассонансы // Славяноведение, 1992, № 6, с. 45—48.

198. Ломоносов и Тредиаковский — два типа новаторов стиха // Семиотика, 25 (УЗ ТГУ, вып. 936). Тарту: ТГУ, 1992, с. 57—63.

199. «Ритм и метр» Н. В. Недоброво в историческом контексте // Тыняновский сборник: VI Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1992, с. 142—150.

200. От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Wiener Slawistischer Almanach, Sbd. 32, Wien, 1992, S. 5—15. — То же: Избр. ст., с. 307—315.

201. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой (совм. с Н. Г. Дацкевич) // Здесь и теперь, 1992, № 2, с. 116—130.

**202. С русского на русский: «Переводчик» Д. С. Усова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: ТГУ, 1992, с. 434—439. — То же: Избр. ст., с. 198—201.

203. Juxtalinéaire et mésure de l'exactitude // META: Journal des traducteurs, 37 (1992), p. 50—58.

204. [Русская классика и Октябрьская революция] // Знамя, 1992, № 1, с. 243—245.

205. Обязанность понимать // Дружба народов, 1992, № 3, с. 171—173.

206. *Мария Шкапская*. Черная пчела [статья, публ.] // Октябрь, 1992, № 2, с. 168—176.

1993

207. **Русский стих 1890—1925 гг. с комментариями. М.: Высшая школа, 1993. — 272 с.**

208. Стих и смысл // De visu, 1993, № 5, с. 62—74.

209. Стих и грамматика: введение // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993, с. 14—19.

210. Ритм и синтаксис в свободном стихе (совм. с Т. В. Скулачевой) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993, с. 20—42.

211. Синтаксические логаэды (тезисы) // Русский авангард в кругу европейской культуры, М., 1993, с. 100—101.

***212. К географии частушечного ритма // От мифа к литературе. М. 1993, с. 153—164.

213. Несостоявшийся русский парнас // Literary tradition and practice in Russian culture. Amsterdam etc., 1993, p. 61—66.

214. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: антология. М.: Наука, 1993, с. 5—44. [Там же — 46 вступит. заметок и 8 публ.]

215. Поэт и культура: три поэтики Осипа Мандельштама // De visu, 10 (11), 1993, с. 39—70. — То же: *О. Мандельштам*. Полн. собр. стихотворений, сост. А. Г. Мец. СПб., 1995, с. 5—64; Избр.ст., с. 327—370.

216. Вера Меркурьева — неизвестная поэтесса круга Вяч. Иванова // Vjačeslav Ivanov — Russischer Dichter, europäischer Kulturphilosoph. Hrsg. v. W. Potthoff. Heidelberg, 1993, S. 113—126.

217. [Публ., предисл.] Неизвестная книга Сергея Боброва: Из собрания библиотеки Стэнфордского университета. [*С. Бобров.* К. Бубера: Критика житейской философии.] / Под ред. М. Л. Гаспарова (Stanford Slavic Studies, v. 6). Berkeley Slavic Specialities, 1993, XII. — 95 с.

218. Воспоминания о Сергее Боброве // Неизвестная книга Сергея Боброва. Berkeley Slavic Specialities, 1993, p. 75—94. — То же: Блоковский сборник XII. Тарту, 1993, с. 179—195.

219. Памяти переводчика (С. А. Ошеров, 1931—1983) // НЛО, № 5 (1993), с. 65—68.

*220. Авсоний и его время // *Авсоний.* Стихотворения. М.: Наука, 1993, с. 251—272.

1994

*221. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 126—159.

222. Лингвистика стиха // ИАН ОЛЯ 1994, № 6, с. 28-—5.

***223. Фригийский стих на вологодской почве // Russian Linguistics 18 (1994), 2, p. 197—204.

224. Рифма Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One hundred years. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1994, p. 240—249.

225. «Соломинка» Мандельштама и генезис стихов-двойчаток // Темы и вариации: сб. в честь Л. Флейшмана (Stanford Slavic Studies, v. 7), 1994, p. 293—308. — То же: Избр. ст., р. 185—197.

226. Воронежская поэзия О. Мандельштама // Филологические записки, 2, Воронеж, 1994, с. 4—23.

**227. Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян // Классицизм и модернизм. Тарту: 1994, с. 84—94. — То же: Избр. ст., с. 178—184.

228. Маршак и время (статья № 140 дополн.) // Литературная учеба, 1994, № 6, с. 153—167.

229. Вера Меркурьева (1876—1943): стихи и жизнь // Лица, 5, СПб., 1994, с. 5—97.

230. Г. А. Шенгели: от искусства к науке // Тыняновский сборник: V Тыняновские чтения. Рига: 1994, с. 323—328 [и публикация *Г. А. Шенгели*: «Поэтический образ», с. 329—334].

231. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической академии 1909 г. [публ. и комм.] (совм. с Н. В. Котрелевым) // НЛО, № 10 (1994), с. 89—105.

232. «Письмо о судьбе» А. И. Ромма [заметка и публ.] // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994, с. 215—226.

233. Верлибр и конспективная лирика // НЛО, № 6 (1994), с. 25—33.

234. Критика как самоцель. // НЛО, № 6 (1994), с. 6—9. — Пер.: Criticism as a goal in itself // Russian Studies in Literature, 31 (1995), 4, p. 36—40.

235. Рец.: *M. Tarlinskaja.* Strict stress-meter in English poetry, compared with German and Russian. Calgary, 1993 // ИАН ОЛЯ, 1994, № 5, с. 86—89.

1995

236. **Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. — 477 с.**

237. **Античность в русской поэзии начала XX в. Pisa: ECIG, 1995 (Studi slavi, no. 4). — 77 с.**

238. **Академический авангардизм: природа и культура у позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995 (Чтения по истории и теории культуры, 10). — 39 с.

239. **Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре. М.: Греко-лат. кабинет — НЛО, 1995. — 381 с.**

**240. В. Маяковский [поэтический идиостиль] // Очерки истории языка русской поэзии XX в. [Вып. 5]. Опыты описания идиостилей. М.: Наследие, 1995, с. 363—395.

**241. Считалка богов: о пьесе В. Хлебникова «Боги» // Избр. ст., с. 246—258.

242. «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама: апокалипсис и/или агитка? // НЛО, № 16 (1995), с. 105—123.

243. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 2 (1995), 3/4, с. 153—193.

***244. Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента // Russica Romana, 2 (1995), с. 36—40.

245. Рифма Бродского // Russian Literature, 37 (1995), p. 189—202. — То же: Избр. ст., с. 83—92.

246. Синтаксис пушкинского 6-ст. ямба. // Язык и стих в России — The Language and Verse in Russia: сб.в честь Д. Ворта. М.: 1995, с. 119—128. — То же: Избр. ст., с. 93—101.

247. «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана, 1960—1990-е годы // Лотмановский сборник I. М.: 1995, с. 188—191.

248. Рец.: *J. Bailey.* Three Russian folk song meters (Columbus, 1994) // ИАН ОЛЯ, 1995, № 1, с. 87—90.

249. Рец.: *I. Lilly.* The dynamics of Russian Verse. (Nottingham, 1995) // ИАН ОЛЯ, 1995, № 5, с. 86—89.

250. Рец.: Расширение поля (*С. И. Кормилов.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995) // Вестник МГУ: филология, 1996, № 2, с. 141—145.

1996

251. **О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. — 128 с. (Чтения по истории и теории культуры, вып. 17).**

252. Лингвистика стиха [статья № 31, дополн.] // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996, с. 5—17.

253. Порядок слов «определение-определяемое» в стихе и прозе // Московский лингвистический журнал, 2 (1996), с. 130—135.

***254. Иноязычная фоника в русском стихе // Русское подвижничество. М.: Наука, 1996, с. 523—540.

255. The semantic halo of the Russian trochaic pentameter: 30 years of the problem // Elementa, 2 (1996), p. 191—214.

***256. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Язык как творчество. М., 1996, с. 16—32. — То же: Вестник Общества Велимира Хлебникова, 1, М., 1996, с. 89—102.

257. Поэтика новой эры: природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Indiana Slavic Studies, 8 (1996), p. 49—70.

258. Природа и культура в «Грифельной оде» Мандельштама // Арион, 1996, № 2, с. 50—56.

259. Nic. Gnéditch // Histoire de la littérature russe: le 19me s., v. I. P., 1996, p. 396—406.

260. Мария Шкапская (1891—1952) // *М. Шкапская*. Стихи. М., 1996, с. 3—8.

261. Лотман и марксизм // НЛО, № 19 (1996), с. 7—13.

**262. Лотман и идеология [статья № 261 дополн.] // *Ю. М. Лотман*. О поэтах и поэзии. СПб., 1996, с. 9—16.

263. «Отрывок из греческой трагедии» А. Э. Хаусмена // Язык, поэтика, перевод (Сб. научных трудов МЛГУ, вып. 426). М., 1996, с. 37—45.

264. *Б. И. Ярхо*. Расколотые [Статья и публ.] // НЛО, № 18 (1996), с. 191—214.

265. Записи и выписки. // НЛО, № 16 (1995), с. 421—432; № 17 (1996), с. 436—447; № 19 (1996), с. 432—448; № 20 (1996), с. 434—447.

ПЕРЕВОДЫ С КОММЕНТАРИЯМИ:

266. *Федр, Бабрий*. Басни. М.: Наука, 1962. — 263 с. — То же: М.: Ладомир, 1995.

267. *Басни Эзопа*. М.: Наука, 1968. — 320 с. — То же: М.: Ладомир, 1993; Новосибирск, 1992. — Пер. на арм. яз.: Ереван, 1972 и 1990; пер. на латыш. яз.: Рига, 1978.

268. *Пиндар, Вакхилид*. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980. — 504 с.

269. *Авсоний*. Стихотворения. М.: Наука, 1993. — 358 с.

270. *Поэзия вагантов*. М.: Наука, 1975. — 606 с.

271. *Л. Ариосто*. Неистовый Роланд [пер.]. В 2-х тт. М.: Наука, 1993. — 574+544 с.

272. *Светоний*. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964. — 375 с. — То же: М.: Наука, 1966, 1993; Правда, 1988, 1991; Худож. лит., 1990.

273. *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979. — 620 с. — То же: М.: Мысль, 1986; Танаис, 1995.

274. Овидий. Наука любви. Лекарство от любви // *Овидий*. Элегии и малые поэмы. М.: Худож.лит., 1973, с. 147—232. — То же: *Овидий*. Наука любви. Новосибирск, 1990; СПБ., 1992.

275. Авсоний; Клавдиан; «Кверол»; Латинская антология; Драконтий; Максимиан // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож.лит., 1982, с. 37—63, 82—118, 122—164, 191—240, 305—445, 455—474, 482—523, 581—602.

276. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978, с. 109—163. — То же (с сокращ.): *Аристотель*. Сочинения. В 4-х тт., т. 4. М.: Мысль, 1983.

277. Гораций. Наука поэзии // *Гораций*. Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. лит., 1970, с. 383—395.

278. Дионисий Галикарнасский. О соединении слов [пер.] // Античные риторики. М.: МГУ, 1978, с. 167—221.

279. Филодем. О стихах [пер.] // *А. Ф. Лосев*. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. М.: МГУ, 1979.

280. Цицерон. Оратор // *Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972, с. 329—384. — То же: М.: Ладомир, 1994.

ПЕРЕВОДЫ:

281. *Еврипид*. Электра [предисл., пер.] // Литературная учеба, 1994, № 2, с. 161—190.

282. Цицерон. В защиту Милона; Тускуланские беседы // *Цицерон*. Избранные сочинения. М.: Худож.лит., 1975, с. 173—357.

283. Тит Ливий. Периохи // *Тит Ливий*. История Рима, т. 3. М.: Наука, 1993, с. 557—589.

284. Плутарх. Изречения царей и полководцев. Пир семи мудрецов // *Плутарх*. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990, с. 242—262, 340—386.

285. *Артемидор*. Сонник, кн. I—II (совм. с В. С. Зилитинкевич и И. А. Левинской) // ВДИ, 1989, № 4; 1990, № 1—4.

286. *Парменид*. О природе // *Лукреций*. О природе вещей. М.: Худож.лит., 1983, с. 269—274.

287. Алкей // Парнас: антология античной лирики. М.: Моск. рабочий, 1980, с. 76—84.

288. Евмел, Алкей, Симонид, Лас, Тимокреонт, Диагор, Ион, Еврипид, Меланиппид, Ликимний, Тимофей, Телест, Арифрон, Аристотель. // Древнегреческая мелика. М.: Книга, 1988, с. 110—137, 193—293, 302—354, 408.

289. Фрагменты несохранившихся трагедий Эсхила // *Эсхил*. Трагедии. М.: Наука, 1989, с. 268—306.

290. Симонид, Филиад, Гиппон, Зевксис, Тимофей, Ион, Платон, Астидамант, Афарей, Эсхрион, Антагор, Аркесилай, Каллимах, Феэтет, Антипатр и др. // Греческая эпиграмма. СПб.: Наука, 1994, с. 12—51.

291. (Ранние латинские поэты) // Хрестоматия по ранней римской литературе. М.: Высшая школа, 1984, с. 14—77, 92—99, 106—155, 168—189.

292. Отрывки из несохранившихся комедий римской паллиаты // *Теренций*. Комедии. М.: Худож. лит., 1985, с. 503—536.

293. Отрывки из поэтов-лириков — современников Катулла // *Катулл*. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986, с. 142—253.

294. *Энний, Варрон*. Сатиры // Римская сатира. М.: Худож. лит., 1989, с. 236—238, 343—345, 389—430.

295. Петрарка, Верджерио, Боккаччо, Колуччо и др. // *Ф. Петрарка*. Африка. М.: Наука, 1992, с. 82—154 (совм. с Е. Г. Рабинович), с. 192—208.

296. К. Цельтис. Эподы; Целокупная Германия [пер.] // *К. Цельтис*. Стихотворения. М.: Наука, 1993, с. 125—137, 238—245.

297. Г. Зольден, Я. Мольцер, Ф. Фидлер, П. Лоттих, И. Лаутербах, Н. Коххаффе // Книга песен: из европейской лирики XIII—XVI вв. М.: Моск. рабочий, 1986, с. 316, 325—328.

298. Ж. Лафонтен, А. Удар де Ламот, Ж. Грекур, А. Рише, Ш. Песселье, Ж. Ваде, Ж. Обер, Ж. Буассар, П. Д. Экушар Лебрен, Н. Леонар, Б. Эмбер, К. Дора, А. Лебайи, Ж. Флориан, Жоффре, А. Арно, Т. Ириарте, Ф. Саманьего, Дж. Парини, Л. Пиньотти, Л. Фьякки, Г. Сакс, Ф. Хагедорн, Х. Геллерт, М. Лихтвер, И. Глейм, К. Пфеффель, Э. Клейст, А. Бирс // Классическая басня. М.: Моск. рабочий, 1981, с. 108—110, 117—175, 220—224.

299. *Дж. Мильтон*. К отцу; О Платоновой идее // Колесо фортуны: из европейской поэзии XVII в. М.: Моск. рабочий, 1989, с. 232—236.

300. *Дж. Мильтон*. Ликид. [Заметка, пер.] // Ной, № 7 (1993), с. 201—207.

301. *Дж. Донн*. Священные сонеты [Заметка, пер.] // Ной, № 10 (1994), с. 150—160.

302. *Г. Кан, П. Фор* // Поэзия французского символизма. М.: МГУ, 1993, с. 159—160, 238—242.

303. *Э. Верхарн, К. Кавафис*. [Статья, пер.] // НЛО, № 6 (1994), с. 25—33.

304. *А. де Ренье*. [Заметка, пер.] // Арион, 1994, № 1, с. 78—82.

305. *У. Б. Йейтс*. [Статья, пер.] // Иностранная литература, 1990, № 9, с. 188—191.

306. *Э. Паунд*. Оммаж Сексту Проперцию // Место печати, № 3, с. 139—155; *Э. Паунд*. Избранные стихотворения. СПб.: Carte blanche, 1992, с. 58—65.

307. *Г. Гейм* // Иностранная литература, 1989, № 2, с. 179—192.
308. *Р. Рильке*. О фонтанах // Иностранная литература, 1990, № 7, с. 193.
309. *Э. Майстер* // Вести дождя: стихи поэтов ФРГ. М.: Худож. лит., 1987, с. 183—192.
310. *Х. Домин, Х. Пионтек* // Из современной поэзии ФРГ. М.: Радуга, 1988, с. 71—78, 103—116.
311. *Й. Сеферис*. Три тайные поэмы. [Статья, пер., совм. с Е. Светличной] / / Иностранная литература, 1996, № 7, с. 50—64.

Впервые печатаются в настоящем издании статьи: «Снова тучи надо мною...», «Сотри случайные черты...», «Люди в пейзаже Б. Лившица», «Грядущей жизни годовщины», «Синтетика поэзии в сонетах Брюсова», — том II. «Блок в истории руского стиха», «„Шут“ Андрея Белого...» — том III.

Автор бесконечно благодарен А. Б. Устинову за его самоотверженную помощь при составлении этой библиографии.

20. ***Б.Н. ЛЮБИМОВ***. ДЕЙСТВА И ДЕЙСТВИЯ.
Переплет, формат 70х100/16, 520 с.
21. ***М.К. МАМАРДАШВИЛИ***. СТРЕЛА ПОЗНАНИЯ
(набросок естественноисторической гносеологии).
Переплет, формат 70х100/16, 320 с.
22. ***Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ***. ПОЭТИКА МИФА, изд. 2-е, репр.
Переплет, формат 60х90/16, 408 с.
23. ***И.А. МЕЛЬЧУК***. КУРС ОБЩЕЙ МОРФОЛОГИИ (в 4-х томах).
Том 1. Слово. Переплет, формат 70х100/16, 416 с.
24. ***И.А. МЕЛЬЧУК***. РУССКИЙ ЯЗЫК В МОДЕЛИ
«СМЫСЛ—ТЕКСТ». Переплет, формат 70х90/16, 684 с.
25. ***А.В. МИХАЙЛОВ***. ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ.
Учебное пособие по культурологии.
Переплет, формат 70х100 1/16, 912 с. 7 илл.
26. МОСКОВСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ, вып. 1.
Обложка, формат 70х100/16, 248 с.
27. ***ЯН МУКАРЖОВСКИЙ***. СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА.
Переплет, формат 70х100/16, 464 с.
28. НОВЫЙ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ СИНОНИМОВ
РУССКОГО ЯЗЫКА. Первый выпуск.
Под ред. акад. Ю.Д. Апресяна. Переплет, формат 84х108/16, 552 с.
29. ***Е.В. ПАДУЧЕВА***. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.
Семантика времени и вида. Семантика нарратива.
Переплет, формат 70х100 1/16, 464 с.
30. ***А.М. ПЯТИГОРСКИЙ***. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ,
Переплет, формат 70х100/16, 592 с.
31. ***А.М. ПЯТИГОРСКИЙ***. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ.
Переплет, формат 70х100/16, 280 с.
32. РУССКИЙ ЯЗЫК КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ (1985—1995).
Коллективная монография. Отв. ред. Е.А. Земская.
Переплет, формат 70х100/16, 480 с.
33. ***И.М. САВЕЛЬЕВА, А.В. ПОЛЕТАЕВ***. ИСТОРИЯ И ВРЕМЯ.
В поисках утраченного. Переплет, формат 70х90 1/16, 800 с.
34. ***Ю.С. СТЕПАНОВ***. КОНСТАНТЫ. СЛОВАРЬ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.
Переплет, формат 70х100 1/16, 824 с., 70 илл.
35. ***В.Н. ТЕЛИЯ***. РУССКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ.
Семантический, прагматический и лингвокультурологический
аспекты. Переплет, формат 70х100/16, 288 с.
36. ***Н.И. ТОЛСТОЙ***. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ.
Том 1. «Славянская лексикология и семасиология».
Переплет, формат 70х100/16, 520 с.
37. ***В.Н. ТОПОРОВ***. СВЯТОСТЬ И СВЯТЫЕ
В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ.
Том 1 «Первый век христианства на Руси».
Переплет, формат 70х90/16, 876 с.

38. ***Т.В. ТОПОРОВА***. КУЛЬТУРА В ЗЕРКАЛЕ ЯЗЫКА: ДРЕВНЕГЕРМАНСКИЕ ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ.
Обложка, формат 70x100/16, 256 с.

39. ***Б.А. УСПЕНСКИЙ***. СЕМИОТИКА ИСКУССТВА.
Поэтика композициии. Семиотика иконы. Статьи об искусстве.
Переплет, формат 70x90/16, 480 с., 76 илл.

40. ***Б.А. УСПЕНСКИЙ***. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах).
изд. 2-е, исправленное, переработанное и дополненное.
Том 1. «Семиотика истории. Семиотика культуры».
Переплет, формат 70x100/16, 608 с.
Том 2. «Язык и культура». Переплет, формат 70x100/16, 780 с.
Том 3. «Общее и славянское языкознание».
Переплет, формат 70x100/16, 800 с.

41. ***И.Б. ШАТУНОВСКИЙ***. СЕМАНТИКА ПРЕДЛОЖЕНИЯ И НЕРЕФЕРЕНТНЫЕ СЛОВА. Переплет, формат 70x100/16, 400 с.

42. ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ТЮРКСКИХ ЯЗЫКОВ.
Переплет, формат 70x108/16, 368 с.

43. ***Е.А. ЯБЛОКОВ***. РОМАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ». Обложка, формат 60x84/16, 192 с.

В конце 1997 года выйдут следующие книги:

В.М. АЛПАТОВ. ИСТОРИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ. 25 печ.л.

Н.Д. АРУТЮНОВА. ЯЗЫК И МИР ЧЕЛОВЕКА. 50 печ.л.

ВВЕДЕНИЕ В ХРАМ. Сб. статей по искусствоведению, культурологии, филологии и пр. Переплет, формат 84x108/16, 60 п.л. 200 илл.

ВЗЫСКУЮЩИЕ ГРАДА. Переписка русских религиозных философов начала XX века. 52 печ.л. 10 илл.

В.Г. ГАК. ТЕОРИЯ ЯЗЫКОВЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ. 45 печ.л.

ГЕРМЕНЕВТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Вып. 9.
Сб. статей. 30 печ.л.

ДРЕВНЕРУССКИЕ ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ. (Ежегодник). 30 печ.л.

Н.А. ЗАМЯТИНА. ТЕРМИНОЛОГИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ. 18 печ.л.

Вяч. Вс. ИВАНОВ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ ПО СЕМИОТИКЕ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ. 55 печ.л.

Б.М. КЛОСС. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах).
Том 1. (Сергий Радонежский). 60 печ.л.

Ю.И. ЛЕВИН. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ. ПОЭТИКА. СЕМИОТИКА. 52 печ.л.

М.К. МАМАРДАШВИЛИ, А.М. ПЯТИГОРСКИЙ. СОЗНАНИЕ И СИМВОЛ. 15 печ.л.

Ю.С. СТЕПАНОВ. ЯЗЫК И МЕТОД. К современ. философии языка. 52 печ.л.

Н.И. ТОЛСТОЙ. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ (в трех томах).
Том 2. «Славянская литературно-языковая ситуация». 35 печ.л.
Том 3. «Очерки по славянскому языкознанию». 35 печ.л.

В.Н. ТОПОРОВ. СВЯТОСТЬ И СВЯТЫЕ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ.
Том 2. «Христианство на Руси. XII–XVII века». 50 печ.л.

Михаил Леонович Гаспаров

Избранные труды

Том III

О СТИХЕ

Издатель А. Кошелев

Редактор А. М. Зотова
Корректор В. В. Бурцева

Подписано в печать 20.10.97. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 49,02. Заказ № 2517 Тираж 1000.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел. 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Михаил Леонович Гаспаров родился в 1935 г. в Москве, окончил классическое отделение МГУ, в 1957—1990 гг. работал в Институте мировой литературы, с 1990 г. — в Институте русского языка РАН. Действительный член РАН с 1992 г. Первая специальность — классическая филология, преимущественно — латинская поэзия; вторая — общая поэтика, преимущественно — стихосложение; третья — русская поэзия, преимущественно — начала XX в.

Профессиональный переводчик (Пиндар, Овидий, Гораций, «Поэтика» Аристотеля, Цицерон и др.). Монографии: «Античная литературная басня» (1971), «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984), «Очерк истории европейского стиха» (1989). В 1995 г. вышел его сборник «Избранные статьи» с разделами «О стихе», «О стихах», «О поэтах». В настоящем издании каждый из этих разделов разросся в отдельный том. В томе «О стихе» помещена полная библиография работ М. Л. Гаспарова.